

559.09
B56 LUCIAN BLAGA

TRILOGIA CULTURII

ORIZONT ȘI STIL
SPAȚIUL MIORITIC
GENEZA METAFOREI
ȘI SENSUL CULTURII



ELU

859.09
B 56

Lucian Blaga

FILOLOGIA CULTURII

Orizont și stil
Spațiul mioritic
Geneza metaforei
și sensul culturii

Cuvânt înainte
de Dumitru Ghișe

~~J. 60 139~~



51654

Editura pentru
Literatură Universală
București—1969

St. 10

CUVÎNT ÎNAINTE

...a de a reedita *Trilogia culturii* m-a cuprins în freacăta ei, și pe mine. Acceptînd să scriu acest cuvînt înainte, aveam din urmă să mă întîlnesc, public, cu Lucian Blaga. O fac cu sfiala de din vremea cînd, student încă, îl întîlneam în plimbările lui pe vreuna din străzile Clujului. Omul care cultivase cu fior misterul poeziei, era el însuși, pentru mine, un personaj misterios, salutăm anonim, cu respect, și de fiecare dată mă întrebam ce mai fi născînd sub fruntea sa largă și meditativă, mereu gravă pată.

...esc paginile acestei cărți și mă gîndesc că, poate, gîndurile au cuprins între file s-au născut și ele, multe, în astfel de plimbări cînd ziua se îngîină cu umbrele serii. Zic, poate, fiindcă *Trilogia culturii* îmi apare ea însăși țesută din umbră și lumină.

...poetul, a intrat adînc și deplin în conștiința și structura spiritului nostru. Blaga, filozoful, mai puțin. Una din explicații îmi vine în faptul că filozofia lui Blaga — în ciuda monumentalității unicității ei, clădită cu o autentică știință a arhitecturii concepției — conecrescută dintr-o stranie energie imanentă în cadrul căreia *Trilogia culturii* ocupă locul cel mai demn de interes — ne apare, astăzi, numai învăluită în ceața inevitabilă a îndepărtării dar și îndepărtării noi prin distanța la care o așază coloratura ei metafizic-spirituală. Încă, format la școala idealist-iraționalistă a filozofiei germane de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, Blaga rămîne, în liniile mari, configurative, ale sistemului său, *Lebensphilosophie* în general, morfologiei culturii reprezentată de un Riegl, de un J. G. Herder și Spengler în special. Și aceasta, în ciuda nu numai a incertitudinii gînditorului român de a depăși albia surselor, ci și a existenței sale diferențe față de patronimi, diferențe pe care Blaga însuși le recunoștea nu o dată cu un nedisimulat orgoliu, considerînd că, prin ele, filozofia sa se deschide posibilități aproape feciorelnice.

Sub influența puternică a izvoarelor de la care a pornit, conceptul de cultură apare la Blaga iremediabil rupt și opus celui de civilizație,

scăpat de sub posibilitatea vreunei explicații cauzale și a unor determinări obiective, plutind în strălucirea lui mitică într-o lume suficient de siesi și ale cărei articulații adânci nu pot fi descrise decît cu ajutorul unor categorii abisale. De aici, în ciuda grandorii ei lirice, avatarurile filozofiei culturii lui Blaga. Căci întreaga construcție teoretică, așezată de el cu un admirabil efort intelectual pe categoria de stil, ca pe un punct arhimedic de sprijin — stil văzut ca fenomen dominant și definitoriu al culturii umane — spațiu immanent oricărei manifestări creatoare omenești — nu reprezintă decît personanța pe un alt plan a ideii directoare proprii amintitei filozofii germane pentru care viața e sinonimă cu imprevizibilul, cu nedeterminatul. Ceea ce, la urma urmei, nu poate fi tradus în termeni raționali.

Într-un asemenea cadru general de referințe, opus principiilor fundamentale determinării și raționalității științifice, explicația este înlocuită cu o criptă, cunoașterii reale, autentice despre om, lume și viață sa subordonându-i-se o imagine speculativă nu numai cețoasă ci și obscură. În apelul la noologia abisală, o disciplină nouă pe care Blaga voia să o înlocuiască și cu ajutorul căreia credea că depășește metoda morfologică, pînă atunci în dezvelirea matricei stilistice proprii fiecărei culturi filozoful român n-a reușit să surmonteze limitele părinților săi spirituali, și propulsat de forța demiurgică a imaginației sale poetice, înlocuind o terminologie mitică și metaforică, s-a scufundat adînc în zonele misterioase de dincolo de conul de lumină al conștiinței. Încercînd să aducă mesajul său din imperiul „supraluminii“, din lumea de seve atonale ale inconștientului, Blaga a construit doar făptura magică, tremurătoare și caducă a matricei stilistice.

Îată de ce, drumețind cu Blaga prin labirintul construcțiilor sale speculative, prin grupările de factori ascunși din a căror acțiune se naște constelația diversă a stilurilor, cititorul va rămîne adesea nedumerit și chiar contrariat. George Călinescu, cu mult înainte, nu numai că își exprimase rezervele față de filozofia lui Blaga dar îl și sancționase, sever, ca pe un „adevărat mistic“ ce admite ca mijloc de investigație delirul și care împinge dincolo de limite căutarea expresiei inedite. Blaga însuși — după cum o mărturisește în *Geneza metaforei și sensul culturii* — era conștient că încercarea sa de a plămui o viziune filozofică prin care să deslușească semnificația ultimă a stilului și culturii, a destinului creator al omului, n-a reușit să găsească un grai potrivit propriilor sale exigențe științifice. Pentru a-și comunica gîndurile a fost nevoit să recurgă adeseori la „imagini ciudate“, mitice și nu filozofice, să treacă adică din limitele filozofiei propriu-zise în domeniile obscure ale mitosofiei. În fapt, credem noi, deficitul de conținut al viziunii filozofice s-a răzbunat inevitabil lăsîndu-și amprenta asupra formei ei de expresie.

Prin aceste insuficiențe, izvorite din latura ei speculativ-metafizică, *Trilogia culturii* ne apare, așa cum spuneam, nu numai îndepărtată în timp ci și departe de configurația ideatică a cititorului contemporan, posesor al unei concepții științifice, marxist-leniniste despre cultură. Blaga, de altfel, împins de premisele sale idealiste, n-a reușit să se ridice la înțelegerea caracterului dialectic și a istoricității fenomenului numit cultură, iar teoria marxistă a înțeles-o simplificador și ca atare deformat, reducînd-o la ceea ce n-a fost și nici nu este, adică la un rigid determinism economic sau un simplu naturalism filozofic. Una din dovezile cele mai imediate că lucrurile stau cu totul altfel îmi pare a fi și calitatea, plină de noblețe, de generoasă și incomensurabilă virtualitate pe care o are filozofia marxistă de a discuta și a-și fixa o atitudine critică dar nuanțată în raport cu diversele teorii nemarxiste, inclusiv cu aceea plămuită de Lucian Blaga. Mai mult, de a prelua critică din aceste teorii — în ciuda învelișului lor repudiabil — tot ceea ce există în ele simbre valoros, germene, punct de plecare sau element constructiv. Negația dialectică, o spunea încă Hegel, nu înseamnă pur și simplu suprimare. Negația dialectică înmănunchează cu necesitate, ca elemente constitutive ale ei, atât momentul suprimării cît și pe acela al conservării. Filozofia hegeliană a fost ea însăși obiectul unei asemenea negații dialectice și clasicii marxismului ne-au oferit, raportîndu-se la Hegel, un model strălucit de gîndire critică constructivă.

Mutatis mutandis, lucrurile sînt valabile și pentru Blaga, filozoful culturii. Căci, în cadrul sistemului său de gîndire idealist, a „cefei nordice“ ce-i înconjoară gîndirea, palpită viu un miez bogat de observații și analize extrase dintr-un studiu extins pe imense suprafețe de cultură.

Pe ecranul larg al unei filozofii tremurătoare ca incertitudinea pe care o ascunde orice umbră, se aprind, fosforescente și ademenitoare, jocurile de lumini ale unei gîndiri suple, cu o caligrafie intelectuală de mare finețe și acuitate, ale cărei analize și observații particulare își dobîndesc autonomie și valoare aparte. Disociațiile și analizele critice pe care Blaga le face cu privire la freudism, dezvăluirea unilateralității și ineficienței morfologiei spengleriene a culturii, observațiile sale de adîncă semnificație care luminează deosebirile dintre situația omului real și felul cum acesta e prezentat în cadrul spiritualității creștine, pătrunzătoarele sale cugetări despre temeuriile stilistice ale ramificării spiritului creștin, critica nietzscheanismului ale cărui criterii le califică drept „grimasă isterică de decadent“, evidențierea insuficiențelor proprii existențialismului heideggerian — reprezintă tot atitea elemente parti-

culare care pot și trebuie să rețină atenția. Ele sînt însă mult mai numeroase și, multe din ele, cu valoare constructivă. Desprins critic din sistemul general de gîndire, ele pot constitui „materie“ prețioasă pentru o altă construcție filozofică, ridicată într-un orizont ideologic deosebit.

Și ceea ce mi se pare important, mai întîi de toate, este faptul că Blaga a fost un mare umanist. Spre deosebire de Spengler, pentru Blaga cultura nu apare ca produsul parazit al unui „suflet“ separat de om și care îl subjugă. Dimpotrivă, ea este strîns legată de destinul său creator, este împlinirea lui, modul său frumos de a fi Om, de a-și învinge caducitatea, de a supraviețui clipei.

Setea umană a transcendenței, nevoia organică a depășirii și auto-depășirii ființei umane l-au condus pe Blaga spre reflecții stăruitoare asupra raportului dintre relativ și absolut. Acest absolut, filozoful l-a numit întotdeauna cu A mare sau i-a dat un nume propriu: Marele Anonim. E adevărat! Dar, așa cum s-a mai remarcat de altfel, spiritualismul său era în dezacord accentuat cu ideea „revelației divine“ și cu orice „supranaturalism teologic“. Blaga însuși nu admitea că ar fi un iraționalist. Inconștientul ca atare era conceput de el ca avînd un caracter cosmotic și nu haotic. Îi plăcea să-și revendice, pentru propria-i filozofie, calificatul de „raționalism ecstatic“. Fără a-mi propune să deslușesc, cu acest prilej, mai adîncile deosebiri și nuanțe, fără a încerca deci să urmăresc întru cît acest raționalism sui-generis are acoperire, aș aminti doar că Blaga — și aceasta este extrem de semnificativ — spunea despre el însuși că nu este „nici catolic, nici ortodox, ci pur și simplu filozof“. Adică, și spre aceasta conduce cercetarea atentă a filozofiei sale, idealismul său nu se confundă nici cu mistica religioasă în general, nici cu cea ortodoxistă în particular. În consens cu această semnificație se explică și faptul că unii din contemporanii săi, reprezentanți ai politicii și ideologiei de dreapta, vedeau în gîndirea și intelectualismul lui Blaga o amenințare a „cerului“ un autentic moment de contrazicere] a lui Dumnezeu însuși, adică, o amenințare a propriei lor ideologii ortodoxiste. Astăzi, opozitia furioasă a unor asemenea critici nu poate decît să așeze într-o lumină favorabilă filozofia lui Blaga, filozofie minată de o intenționalitate plină de noblețe și demnitate umană, căutătoare și descoperitoare a „misterelor“ lumii.

Astfel, un dialog fecund cu Blaga, filozoful culturii, mi se pare posibil. Și chiar necesar. Dialectica dezvoltării nu e posibilă în afara confruntării. *Trilogia culturii* a lui Lucian Blaga prilejuiește o asemenea confruntare, căci substanța ei intelectuală, independent de expresia în care s-a intrupat, suscită meditația, așază întrebări și solicită răspunsuri.

În deplină consonanță cu Blaga, admitem că nu există vid stilistic, că stilul reprezintă pecetea distinctivă a unei culturi. Evidența acestui adevăr face de prisos orice demonstrație. Dar, trebuie să afirmăm că — în completarea acestei idei și spre deosebire de Blaga — în cadrul spiritualității umane privită în permanențele și generalitatea ei maximă există distincțiile particularității. Mai exact, că însuși acest general nu există decît în și prin particular. Cultura fiecărui popor, matricea sau profilul său spiritual reprezintă o realitate incontestabilă, rod al dezvoltării sale istorice și sociale deosebite de a altor popoare și, totodată în context cu ele. Fizionomia spirituală, trăsăturile morale și culturale particulare ale unui popor, nu țîșnesc așadar gratuit dintr-un insondabil abis, nu sînt și nu pot fi expresia mitică a unei inefabile iraționalități, roadele unei constelații de factori ascunși care se intrupează într-o matrice stilistică trans-istorică. Numai dintr-o atare perspectivă e posibilă explicația științifică și analiza autentic filozofică a fenomenului culturii. Aceasta și este perspectiva deschisă de marxism cu privire la geneza, structura și finalitatea culturii. La această explicație, în curs de determinare progresivă, filozofia nu-și este suficientă sieși. Ea nu poate porni decît de pe terenul faptelor de cunoaștere al tuturor științelor despre om. Arheologia e tot atît de necesară aici cît și cibernetica sau psihologia. Închegarea și dezvoltarea treptată a unei asemenea teorii generale a culturii este, neîndoielnic, pe cît de complexă pe atît de dificilă. Iată de ce, Blaga, elaborîndu-și *Trilogia culturii*, și-a asumat o sarcină descurajantă prin proporțiile ei. Ne explicăm acum mai bine de ce tentativa sa, în ansamblu, nu era lipsită de riscuri. Cu atît mai valoroasă rămîne semnificația gestului său temerar ca și a reușitelor sale parțiale. E de altfel cel dintîi mare explorator din istoria gîndirii noastre care, încercînd să circumscrie o teorie închegată a fenomenului culturii, s-a ridicat la înălțimea unei construcții filozofice sistematice, monumentale.

Aspirația sa e cu atît mai valoroasă cu cît nисusul său fundamental s-a hrănit în permanență din dorința de a găsi o cheie de aur care să ne deschidă cît mai multe din porțile entității românești. Blaga a avut tot timpul convingerea, afirmată ferm, că cultura nu este un adaos suprapus existenței omului, nici arabesc nefolositor, o podoabă care poate să fie sau nu. Pentru el cultura era legată de modul de a exista al omului. Ceea ce e profund adevărat. S-a îndepărtat însă de adevăr prin felul în care a conceput această existență. Iată de ce, înțelegînd resortul protestatar față de mecanismul civilizației urbane capitaliste, nu poți, în același timp, subscrie la soluția refugiului său romantic în spațiul mitizat și metafizicizat al satului.

Mereu se întretaie umbra și lumina, înțelepciunea și candoarea naivă. Frați siamezi, cu aceeași circulație sanguină, poetul și filozoful se conjugă perpetuu, fecund și, totodată, se perturbă reciproc. Trăiesc realmente împreună dar și visează concomitent, viețuind în iluzie. Cîtă pasiune însă și cîtă frumusețe a gândului în imnul generos pe care îl ridică — departe de orice exclusivism sau patimă obscură — spiritului creator al poporului, cît freamăt și sfioșenie în descripția dorului, a spontaneității, a visătoareii cumpătări, a discreției și echilibrului, a simțului artistic, a năzuinței de stilizare etc., văzute toate ca particularități distincte și definitorii ale profilului spiritual al poporului nostru. Artei populare românești și ornamenticii ei i se poate atribui un loc privilegiat în studiile de istorie a filozofiei — spunea Blaga cu mîndrie măsurată —, iar substanța lirică a poeziilor noastre populare o considera atît de bogat înflorită încît putea să o asemene cu vegetația unei lumi întregi.

„Examenul atent și stăruitor al culturii noastre populare — scria Blaga — ne-a dus la concluzia reconfortantă despre existența unei matrici stilistice românești. Latențele ei, întrezărite, ne îndreptătesc la afirmațiunea că avem un înalt potențial cultural. Tot ce putem ști, fără temerea de a fi dezmințiți, este că suntem purtătorii bogați ai unor excepționale posibilități. Tot ce putem crede, fără de a săvîrși un atentat împotriva lucidității, este că ni s-a dat să luminăm cu floarea noastră de mîine un colț de pămînt. Tot ce putem spera, fără de a ne lăsa manevrați de iluzii, este mîndria unor inițiative spirituale, istorice, care să sară, din cînd în cînd, ca o scînteie, și asupra creștetelor altor popoare.”

Se găsesc exprimate aici, în forma limpede a structurii unui cristal, toate virtualitățile unei gîndiri a cărei examinare critică nu poate fi decît germinatorie. Ajungînd la ultimul rînd al acestei cărți, trebuie să conchizi, cu autorul, că tradiția noastră e matricea stilistică în stare binecuvîntată ca stratul mumelor. Și Blaga filozoful, nu numai poetul, face parte din această tradiție. Preluarea ei necritică, ca și despărțirea totală de ea, mi se pare că ar fi în egală măsură o apostazie.

DUMITRU GHIȘE

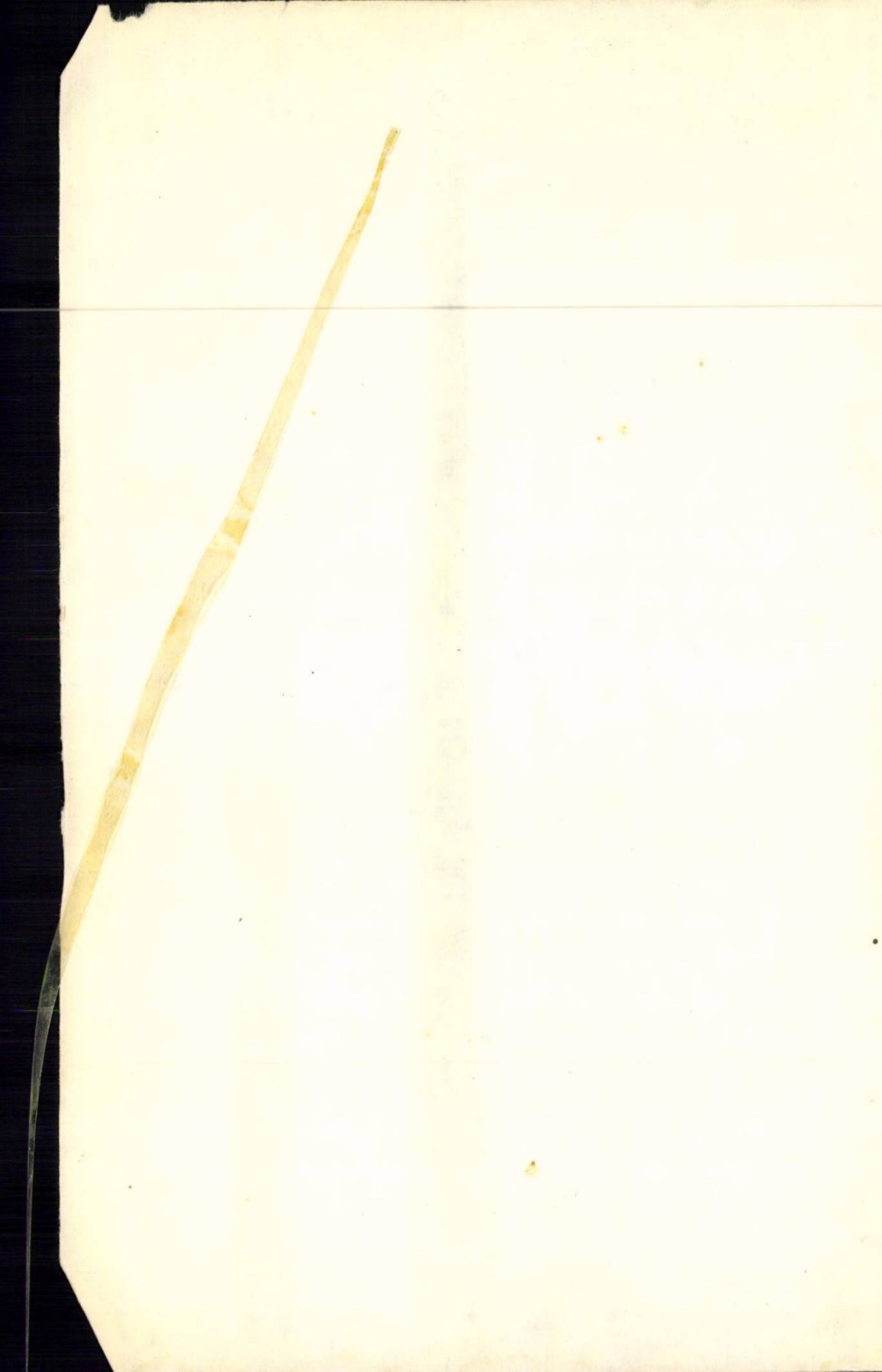
NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Ediția de față reproduce integral textul volumului *Tri-logia culturii (Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii)*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1944, considerat de autor ca definitiv. În vederea reeditării, au fost aplicate normele ortografice în vigoare, păstrindu-se însă toate particularitățile de grafie, rostire sau punctuație cu valoare caracteristică ori atestabile în epocă (genitiv-dativatele feminine în *-ei*, forme ca *sunt*, *filosofie*, *ecuație*, *o lature*, inclusiv unele dublete de tipul *contemporan* — *contimporan* etc.). Îngrijirea textului a fost efectuată în editură de Sorin Mărculescu.

EDITURA

ORIZONT ȘI STIL

1935



FENOMENUL STILULUI ȘI METODOLOGIA

Chestiunile abordate în lucrarea de față, oricât de disparate ar părea, se revarsă toate în una singură. Ne propunem să vorbim despre „unitatea stilistică” și despre factorii ascunși, care condiționează acest fenomen. Zona, ce am ales-o pentru cercetare, o socotim, dacă nu printre cele mai aride ale filosofiei, totuși printre cele mai complexe și mai abstracte în același timp. Subiectul are desigur și aspecte mai puțin rebarbative, sau chiar prietenoase și îmbietoare, care se pretează la comentarii și disocieri din cele mai subtile, și mai ales la un prodigios și pasionant joc al fantaziei. Pe noi problema ne atrage însă nu prin complicațiile și prin peripețiile posibile, de suprafață, ci printr-o latură mai gravă și mai dificilă a sa. „Unitatea stilistică” — fie a unei opere de artă, fie a tuturor operelor unei personalități, fie a unei epoci în totalitatea manifestărilor ei creatoare, sau a unei întregi culturi, este între fenomenele susceptibile de o interpretare filosofică, unul dintre cele mai impresionante. Stilul, atribut în care înflorește substanța spirituală, e factorul imponderabil prin care se împlinește unitatea vie într-o varietate complexă de înțelesuri și forme. Stilul, mănunchi de stigme și de motive, pe jumătate tănuite, pe jumătate revelate, este coeficientul, prin care un produs al spiritului uman își dobîndește demnitatea supremă, la care poate aspira. Un produs al spiritului uman își devine sieși îndestulător, înainte de orice, prin „stil”. Pornind la drum, într-o cercetare, pe mai multe planuri deodată, ne declarăm din capul locului fixați asupra unei pietre unghiulare: stilul e un fenomen dominant al culturii umane și intră într-un chip sau altul în însăși definiția ei. „Stilul” e mediul permanent, în care respirăm, chiar și atunci cînd nu ne dăm seama. Uneori se vorbește, ce-i drept, despre „lipsa de stil” a unei opere, a unei culturi. Ciocănită mai de aproape, expresia aceasta ni se descopere ca improprie. Ea redă o situație, dar o agravează nejustificat. Avem suficiente motive să presupunem că omul, manifestîndu-se creator, n-o poate face alt-

fel decît în cadru stilistic. În adevăr, frecventînd mai stăruitor istoria culturii, istoria artelor, etnografia, dobîndești impresia hotărîită că în domeniul manifestărilor creatoare nu există vid stilistic. Ceea ce pare lipsă de stil nu e propriu-zis „lipsă“, ci mai curînd un amestec haotic de stiluri, o suprapunere, o interferență. O situație caracterizată prin termenul „amestec haotic“ e în sine destul de precară, dar nu contrazice teza noastră despre imposibilitatea vidului stilistic.

În genere, omului i-a trebuit timp îndelungat pînă să bage de seamă că trăiește necurmat în cadru stilistic. Trezirea aceasta tardivă se explică prin aceea că prezența stilului, mai ales în stratificările sale mai profunde, e pentru un anume loc și pentru un anume timp oarecum egală și neîntreruptă. Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simțim decît arareori ca atare. Cine simte greutatea atmosferei sau mișcarea pămîntului? Cele mai copleșitoare fenomene ne scapă, ne sunt inezisabile, din moment ce suntem integrați în ele. Astfel și stilul. Să nu se mire nimenea că recurgem la asemenea mari termeni de comparație. Ne vom convinge repede, în cursul cercetărilor noastre, că stilul e în adevăr o forță, care ne depășește, care ne ține legați, care ne pătrunde și ne subjugă. De obicei stilul îl remarcăm mai întîi la alții, așa cum și mișcarea astronomică o sesizăm mai întîi în coordonatele altor stele și nu la steaua noastră, în ale cărei spațiu și mișcări suntem noi înșine angajați. Punerea în lumină a unei unități stilistice, scoaterea ei în evidență, presupune înainte de toate ieșirea din cadrul acestei unități, adică distanțare. Distanțarea față de fenomen e o condiție elementară pentru obținerea aceluia sistem de puncte de reper necesar descrierii și inventarierii fenomenului.

Ideea de stil are sfere de diversă amploare. Ne mișcăm într-o sferă mai strîmtă, cînd vorbim despre stilul unui tablou, dar într-o sferă mai largă cînd vorbim despre stilul unei epoci sau al unei culturi întregi. În oricare din aceste accepții, conceptul de stil rămîne de fapt și aproximativ același, el devine doar mai abstract sau mai concret, și-și sporește sau își reduce numărul concretelor, ce i se subsumează. Prezența egemonică a unui stil e cu atît mai greu de stabilit, cu cît sfera e mai largă. Scoaterea în relief a unei unități stilistice presupune în afară de distanțare, și un efort, un efort de raportare a detaliului la întreg, a detaliilor întrolaltă și nu mai puțin înălțarea pînă la o viziune sintetică. Fără de contactul susținut, cu amănuntele, și fără de sui-

șul dirz spre unitatea stăpînitoare, conceptul de stil rămîne inabordabil. Ciuntirea unilaterală a facultăților noastre de transpunere în concret, sau ale aceloră de transportare în abstract, ne taie deopotrivă orice posibilitate de acces spre fenomenul „stil”. Rămîne o ipoteză plauzibilă că sensibilitatea stilistică, darul special, care ne prilejuiește comprehensiunea stilului, nu se constituie numai grație simțurilor, ci și grație virtuților analitice și sintetice ale spiritului. E vorba aici despre sensibilitatea stilistică necesară *constatării* unui stil, iar nu despre sensibilitatea stilistică, ce ar putea să stea eventual la baza plămădirii unui stil. Constituirea unui stil, fenomen înscris pe portative adînci, se datorește unor factori în cea mai mare parte inconștienți, cîtă vreme constatarea ca atare a unui stil e o afacere a conștiinței. Producerea unui stil e un fapt primar, asemănător faptelor din cele șase zile ale Genezei; constatarea ca atare a unui stil e un fapt epigonic, de reprivire duminicală. Producerea unui stil e un fapt abisal, de proporții crepusculare; constatarea unui stil e un fapt secund, încadrat de interesele unui subiect treaz, care vrea simplu să *cunoască*. Dar printre problemele, ce se pun cunoașterii, problema aceasta a „stilului” e una din cele mai complexe și mai dificile.

Cu cît sfera creațiunilor, considerate sub unghi stilistic, e mai bogată și mai împrăștiată, cu atît stabilirea stilului presupune o mai categorică intervenție a puterii de abstracție, și cu atît o mai mlădioasă putere de viziune. Nu e tocmai anevoios lucru să cuprinzi, în cele cîteva note caracteristice, stilul lui Rembrandt; e însă neasemănat mai greu să pui în evidență, de pildă, unitatea stilistică, sub semnul căreia se string, recompunînd un imens, dar secret organism, membrele disjuncte ale barocului. Dificultățile sporesc cînd, în afară de operele de artă, luăm în considerare și operele de gîndire metafizică, sau chiar instituții și structuri sociale. Trebuie să-ți fi însușit oarecare știință a zborului și a planării peste amănunte, cînd e vorba să cuprinzi cu privirea, în același ansamblu stilistic, de exemplu tragedia clasică franceză, metafizica lui Leibniz, matematica infinitesimală și statul absolutist. Numai de la mare, stăpînitoare altitudine se vor putea sezisa notele stilistice comune acestor diverse momente istorice, de conținuturi în aparență cu totul disparate. (Asemenea note comune ar fi: setea de perspectivă, pasiunea frenetică a totalului, duhul ordinei ierarhice, un credit excesiv acordat rațiunii, etc. Din astfel de note recompunem „barocul“.)

Fenomenul „unității stilistice“ nu e o plăsmuire conștientă, urmărită ca atare, programatic, din partea spiritului; în fond ingineria spirituală, lucidă, e mult mai puțin productivă, decît se crede. Planul conștient nu poate niciodată înlocui pe deplin axele unei creșteri organice. Fenomenul stilului, răsad de seve grele ca singele, își are rădăcinile implintate în cuiburi dincolo de lumină. Stilul se înființează, ce-i drept, în legătură cu preocupările conștiente ale omului, dar formele, pe care le ia, nu țin decît prea puțin de ordinea determinațiilor conștiente. Pom liminar, cu rădăcinile în altă țară, stilul își adună sucurile de acolo, necontrolat și nevămuît. Stilul se înființează, fără să-l vrem, fără să-l știm; el intră parțial în conul de lumină al conștiinței, ca un mesaj din imperiul supraluminii, sau ca o făptură magică din marele și întunecatul basm al vieții telurice. Întrebarea: care sunt substraturile unui stil? — ne conduce pînă în pragul primejdios și încîntător al „naturii naturante“. Nimic mai ușor de altfel, decît să arăți, cît de puțin conștient se plămădește fenomenul „stil“. Oricît creatorii ar prinde de veste că sunt părinții unor fapte spirituale, ei nu-și dau decît foarte stîns, sau aproape de loc, seama, de caracterul stilistic mai profund al produselor lor. În cele mai multe cazuri, creatorii nu ajung pînă la conștiința că opera realizată implică accente și atitudini, și poartă și o pecete formală, care le depășesc intențiile. Sub acest aspect paternitatea devine problematică. Autorii unor opere spirituale nu ignoră, e drept, cu totul, formele și articulațiile stilistice ale propriilor opere; ei își dau neapărat seama de anume aspecte stilistice ale operelor lor, dar aceste aspecte sunt exterioare. Ori stilul nu e alcătuit numai din petale vizibile; stilul posedă și rînduri — rînduri de sepal acoperite și un cotor de forme oarecum subteran și cu totul ascuns. Esteticienii, descoperind stilul ca patrimoniu unitar, de forme, accente, și motive, al unei regiuni sau epoce, au fost așa de surprinși de logica și consecvența lăuntrică a acestora, încît au crezut că fenomenul trebuie atribuit unei specifice „voințe de formă“. Cu aceasta se instalează în estetică o uimită și neajutorată greșeală de interpretare. Interpretarea putea să satisfacă pentru un moment, dar nu în permanență. În răstimp ne-am mai obișnuit cu măreția firească, și de loc făcută cu socoată, a fenomenului. Urmarea acestei obișnuiri este o nouă atitudine, grație căreia înclinăm să interpretăm stilul ca un fenomen, care în esența sa nucleală, se produce în afară de orice intenții, și uneori în pofida oricăror intenții ale conștiinței,

identificată
la Blaga cu
natură

iar nu pe temeiul, pe de-a-ntregul inventat, al unei treaz susținute „voințe de formă“. De obicei numai oamenii, care geograficește sau cronologicește trăiesc și respiră în spiritul unei alte unități stilistice, sunt în situația de a lua act în chip conștient de „unitatea stilistică“ a operelor aparținătoare unei anume regiuni sau vremi. Faptul simplu de a fi integrat într-un stil zădărnicește apariția conștiinței despre acest stil. Este extrem de probabil că vechii greci, în cea mai pură perioadă stilistică a lor, nici n-au bănuit măcar corespondențele de stil, pe care astăzi le stabilim fără caznă între un templu acropolean și matematica eulidiană, sau între sculptura lui Praxitel și metafizica platonice. Tot așa e extrem de probabil că autorii fără nume ai catedralelor gotice nici n-au visat măcar că formele acestor clădiri și tectonica abstractă a metafizicei scolastice sunt înfrățite prin pecetile unuia și aceluiași stil, și că aceste diverse produse ale geniului uman posedă undeva, în temeliile lor, un cotor comun de forme. Creatorii sunt totdeauna mult mai înrădăcinați în stilul lor, decît ei ar putea să prindă de veste. Creatorii au de obicei numai conștiința periferială despre stilul lor. Cei dinții care au cuprins ideea stilului gotic, de pildă, trebuie să fi fost italicei; acei italici de veche cultură, care stăruiau în tradiția romanicului, și care cu toată ființa lor refuzau să vadă în fenomenul gotic altceva decît un grav neajuns și o primejdie de sălbătire. Ideea despre gotic a acestor italici echivala cu o reacțiune; ei înțelegeau stilul gotic ca un snop de negațiuni, ca o pădure de stihii ale nopții încă nedomesticite, ca o abatere profund condamabilă de la o veșnică normă. Reacțiunea aceasta implica totuși apersepsiunea unui fenomen unitar într-o masă de aparente haotice. De la o asemenea reacțiune, de mare amploare apersepsiivă, dar negativă, pînă la ideea pozitivă despre stilul gotic, era încă un pas enorm de făcut. Să însemnăm că pasul decisiv a fost făcut, fără ezitare, de abia în timpul romanticilor. În opoziție multiplă față de tradiția clasicistă, romanticii, împinși de o secretă afinitate, au privit cei dinții cu totul treji, fenomenul gotic, prețindu-l ca atare sub toate aspectele, și pînă la exaltare. Se vede din acest unic exemplu istoricește controlabil, cit de epigonice e „cunoașterea“ stilului, față de „fenomenul“ în sine al stilului.

Ideea de stil, în genere, e o cucerire relativ tîrzie a spiritului european. O astfel de idee a fost imposibil să se ivească cită vreme o colectivitate creatoare de stil trăia incercuită în sine însăși.

Ori europeanul a trăit pînă mai acum o sută de ani, succesiv sau alternant, în asemenea înlănțuiri izolatoare. Ideea, mai abstractă, de stil ca atare, a putut să prindă ființă numai în clipa cînd oamenii au luat în chip neașteptat contact, succesiv sau deodată, cu mai multe stiluri străine lor, fie atingînd alte regiuni, fie prin înviorarea duhului istoricist. Paralel cu înflorirea studiilor istorice și cu o anume elasticizare a sensibilității stilistice europene, însăși ideea de stil a evoluat, cîștigînd pas cu pas în amploare și profunzime. Nu e nevoie să amintim că la început se vorbea despre „stil“ numai în legătură cu operele de artă. Ideea de stil, o dată alcătuită, s-a dovedit rodnică; înconjurată și de un prielnic interes teoretic, ea a fost apoi, încetul cu încetul, mult adîncită, mult lărgită. Tot mai multe genuri de produse ale activității umane începură a fi subsumate acestei idei. De la ideea de stil artistic s-a ajuns treptat la ideea de „stil cultural“. Ideea de stil cultural, în sens larg, e chiar cu totul recentă. Ea s-a cristalizat într-o perioadă de acut criticism conștient, într-o fază istorică de saturație intelectuală, cînd spiritul european, pătruns de gustul descompunerii, se complăcea într-un foarte anarhic amestec de stiluri. Apărînd într-o epocă fără profil precis, și de un nivel stilistic scăzut, ideea de „stil“, în ultima sa semnificație, s-a asociat și cu pasionante preocupări reformiste. La Nietzsche ideea era întovărășită ca de un regret și aureolată ca de un vis: stilul era pentru el apanajul unui trecut romantic, și motiv de atitudini profetice, patetic susținute. În lumina ideii de stil, Nietzsche condamna mai ales un prezent fără de culoare și fără de față. Pe urmă ideea, dezbărîndu-se de orice romantism, s-a consolidat, desfășurîndu-se ca meditație filosofică curată, vastă și lucidă. La un Simmel, Riegl, Worringer, Frobenius, Dvořák, Spengler, Keyserling și alții, ideea de stil devine aproape „o categorie“ dominantă, pur cognitivă, prin pervazul căreia sunt privite toate creațiunile spiritului uman, de la o statuie pînă la o concepție despre lume, de la un tablou pînă la un așezămînt de însemnătatea statului, de la un templu pînă la ideea intrinsecă a unei întregi morale omenеști. Cu aceasta ideea de stil a cucerit aproape o poziție categorială. Suntem așa de obișnuiți să condamnăm prezentul, încît nu-i mai acordăm favoarea nici unui singur gînd bun. Totuși timpul nostru are și laturi, care ar merita oarecare elogiu. Ni s-a dat să trăim într-o epocă de generoasă înțelegere pentru toate timpurile și locurile, și de foarte elastică sensibilitate stilistică. Iată un aspect la care ar

trebui să luăm puțin seama, dacă voim să scăpăm întrucitva de complexul de inferioritate, ce ne ține fixați. În nici o altă epocă, omul european nu se poate mândri cu o atît de vibrantă capacitate de simpatie și înțelegere față de produsele spirituale de aiurea, în timp și în spațiu. În nici o altă epocă sensibilitatea n-a avut mlădieri atît de universale. Această putere de înțelegere conștientă a luat chiar proporțiile impunătoare ale unui record care nu știm cum va mai putea fi întrecut. Să ni se arate cînd și unde realități atît de străine pentru continentul nostru, cum sunt duhul african, sau duhul antic — și medieval-american, sau duhul asiatic au mai fost obiectul unei atît de comprehensive simpatii ca astăzi, pe acest tîrziu pămînt european! Nu vom trece cu vederea, firește, nici reversul medaliei. În adevăr, concomitent cu sporul fără măsură al înțelegerii pentru toate stilurile de pretutindeni și de totdeauna, se pare că a dispărut dintre noi „unitatea stilistică“ în înțelesul original, de fenomen masiv, făcînd loc amestecului și promiscuității. Sunt oare „stilul“, ca apariție reală și masivă, și „sensibilitatea stilistică elastică“ — fenomene alternante, care își dispută, geloase, pînă la acapărare totală, sufletul uman? Într-un sens se poate ca stilul, ca fenomen de ansamblu, și acuta conștiință despre stil să fie săbii care nu încap în aceeași teacă. Rostim cu aceasta firește numai o părere în genere despre un raport de excludere probabil. Raportul de excludere nu e însă nici necesar, nici inevitabil. Excepțiile sunt posibile, fără de a strica o rînduială dată prin chiar firea lucrurilor. Istoria ne servește destule argumente investite cu darul de a îmblîndi întrucitva pesimismul, care atribuie conștiinței o funcție prea sterilizantă. Un Leonardo, incontestabil geniul cel mai creator din toate timpurile, totodată însă și unul dintre spiritele cele mai conștiente și treze ale omenirii, constituie o veșnică și decisivă dovadă că „stilul“ și „conștiința“ se pot și întregi, cu netăgăduite avantaje pentru fiecare parte. Puterea creatoare și ingineria calculată s-au unit nu o dată în prețios aliaj, prilejuind rare și cu totul superioare momente în istoria umanității. Faptul e pe deplin controlabil. Operele creatorilor de tip leonardesc, ale unui E.A. Poe, ale unui dramaturg ca Hebbel, ale unui Paul Valéry, reduc la tăcere chiar și cele mai gureșe argumente potrivnice.

Istoria artelor și morfologia culturii și-au cîștigat în ultimele decenii, prin cercetări de splendide eforturi, merite considerabile, punînd în lumină fenomenul „unității stilistice“. Cerce-

tătorii în această direcție s-au străduit în primul rînd să scoată în evidență fenomenul însuși, dîndu-i relieful necesar. Înainte de a fi explicat, fenomenul cerea să fie constatat ca atare. Dar însăși „constatarea” prezenta, chiar în cazul acesta, mai mult decît în cazul altor fenomene, dificultăți descurajante. Grație ostenelilor depuse, fenomenul ni se pare astăzi mult mai firesc, decît putea să fie pentru cei ce l-au observat întîia oară. Perspectiva aceasta e însă de dată cu totul recentă. Să nu uităm că sute și sute de ani, oamenii au trecut orbi pe lingă acest fenomen omniprezent. Cei ce au izbutit întîia oară să taie în varietatea, cu înfățișare de anarhie, a creațiunilor umane, reliefurile unor unități stilistice, trebuie să fi simțit o imensă satisfacție. Descoperirea echivala aproape cu o creațiune din nimic. Satisfacția lor trebuie să fi fost de puterea aceleia resimțite de Goethe, cînd a aflat despre isprava unui naturalist englez, căruia i-a venit ideea năstrușnică de a clasifica norii după „tipuri”. Să recunoaștem că n-a fost puțin lucru să închege aparențele disparate și capricioase ale creațiunilor culturale în blocuri consistente și substanțiale. A privi ansamblurile diverselor epoci sau culturi sub unghiul unor unități stilistice înseamnă în adevăr a introduce o ordine în împărăția norilor. Ideea e grandioasă. Operația ordonatoare, săvîrșită timp de cîteva decenii sub acest semn, nu dezmințe prin nimic pretenția ei la acest titlu și epitet.

Să trecem la o chestiune mai aridă. Stilul, ca fenomen, pune unele probleme delicate metodologiei filosofice. Stilul poate fi privit sau ca un fenomen, ce urmează să fie cuprins ca atare, și descris în consecință; sau ca un fenomen, ce urmează să fie explicat, și aprofundat în consecință. Pentru simpla cuprindere și descriere a spectaculosului ni se îmbie mai ales două metode: metoda „fenomenologică”, și metoda „morfologică”. O operă de artă, o idee matematică, un precept moral, o instituție socială sunt fapte, care intră în posesia deplină a sensului lor numai ca momente în ordinea unei intenționalități conștiente. „Stilul”, făcîndu-și apariția în legătură cu asemenea fapte ale conștiinței, s-ar crede că se pretează din cale afară la considerații sub unghi fenomenologic. E suficient însă să încercăm a socoti stilul, potrivit procedeelelor și tehnicei fenomenologice, ca moment integrat, prin esența sa, într-o intenționalitate conștientă, pentru a ne izbi de dificultăți foarte supărătoare. După părerea noastră, stilul, al unei opere de artă de pildă, se întipărește, ce-i drept, operei concomitent cu crearea ei; dar acest efect n-are loc în

→ incomplete artistică
cadrul unei intenționalități conștiente. Oricît de intențională sub unele aspecte, opera de artă e tocmai prin această pecete stilistică, mai adîncă, a ei, un produs al unor factori în ultima analiză inconștienți. Prin latura stilistică mai profundă, opera de artă se integrează astfel într-o ordine demiurgică neintenționată, iar nu în aceea a conștiinței. În genere faptele, care pot fi considerate sub aspect stilistic, țin — prin locul ce-l ocupă în existență — de ordinea spiritului și a conștiinței; prin unii factori, care le determină pe dedesubt, aceste fapte aparțin însă unei ordine de dincolo de conștiință. Ori, după cum ni se va descoperi în cursul acestui stadiu, acești factori, de dincolo de conștiință, își găsesc expresia integrală chiar în stilul creațiunilor. Astfel stilul, ca fenomen, ni se pare că se sustrage cercului de lumină al fenomenologiei curente, exact în măsura în care el nu poate fi integrat într-o ordine de intenționalitate conștientă.

În unele privințe „stilul“ ni se prezintă ca un fenomen, pentru descripția și reliefarea căruia se apelează, poate cu șansele cele mai mari, la metoda morfologică. Pentru cei dispuși să confunde fenomenologia cu morfologia, notăm următoarele: morfologia, așa cum se practică, nu prefăce faptul, luat în studiu, în obiect al „conștiinței transcendente“, și nici nu ține suplimentar să descopere esența faptului în cadrul unei intenționalități. Morfologia studiază forme, în calitatea lor de forme, înscrise pe un portativ de fapte firești. Morfologia introduce o ordine plastică în lumea aceasta dinamică și fără statornicie a formelor. Morfologia nu caută esențe absolute, abstracte și inalterabile, ca fenomenologia; ea încearcă mai curînd, cu impresionante aptitudini de mlădiere, să stabilească forme dominante, originare, și forme secundare, derivate. Un exemplu clasic de morfologie: Goethe derivă din forma „foaie“ toate formele parțiale ale plantei: rădăcina, tulpina, petalele, staminele etc. În spiritul morfologiei, formele „derivate“ posedă, precum ne arată acest exemplu, adesea numai o vagă asemănare cu presupusa formă „primară“, și citeodată aproape nici o asemănare exterioară. Datorită plasticității și flexibilității sale metodice, morfologia face o trăsătură de unire între forme de aspecte foarte diferențiate („rădăcină“, „tulpină“, „petalele“, „staminele“). Fenomenologia, pusă în situația de a se pronunța asupra „esenței“ acestor forme (rădăcina, tulpina, petalele, staminele) e sigur că nu se va opri la forma „foaie“. „Esențele“, spre care tinde fenomenologia, sunt statice și rigide, cită vreme „fenomenele originare“, sau formele „primare“,

„dominante“, spre care tinde morfologia, sunt dinamice și curgătoare. Fenomenologia, adusă în situația de a studia aceleași fapte, se va osteni să diferențieze esențialul de neesențial, ceea ce în fond nu înseamnă prea mult, dacă ținem seama de împrejurarea că de această operație se îngrijește inteligența normală prin propria ei fire. În studiul formelor morfologia face cu totul alte eforturi. Morfologia privește între altele o formă dominantă și ca un „habitus“, — morfologia studiază adică această formă și în raport cu toate posibilitățile sale latente. Ori „posibilitățile“ zac uneori, prin aspectul lor, foarte departe de ceea ce e forma primară dominantă¹. Studiul acestor posibilități ni se pare de-o extremă utilitate.

De altfel fenomenologia și morfologia se mai diferențiază și sub alte unghiuri. Câtă vreme fenomenologia e o metodă pur descriptivă, activată uneori într-un complicat angrenaj de artificii teoretice, morfologia reprezintă o metodă descriptivă mai degajată și de-o respirație mai liberă. Spre deosebire de fenomenologie, metoda morfologică face pe urmă și un pas spre poziția *explicativă*, întru cît vrea să scoată la iveală și latura criptică a fenomenului luat în studiu.

„Stilul“ ni se descopere în parte ca o unitate de forme, accente și atitudini, dominante, într-o varietate formală și de conținuturi, complexă, diversă și bogată. Sub raportul caracterizării, morfologia posedă, după cum suntem încredințați, în mare măsură facultatea comunicării cu fenomenul „stilului“. S-ar putea face loc doar unor nedumeriri, dacă morfologia e în adevăr în stare să ne spună despre fenomenul stil, tot ce se poate spune. Părerea noastră e că nici morfologia nu istovește fenomenul! Fenomenul „stil“ conține și implică și unii factori, care depășesc capacitatea de simpatie și posibilitățile de sezișare ale morfologiei. Aceasta, fiindcă fenomenul stil constă nu numai din „forme“,

¹ Că metoda morfologică nu se reduce nici la un simplu „platonism“ am arătat în încercarea noastră asupra *Fenomenului originar* (1925). Diferențiam atunci metoda morfologică, atribuindu-i un caracter mai dinamic și mai flexibil. Platonismul e static. În acel studiu am mai stabilit că un „fenomen originar“ se deosebește de o idee platonice prin aceea că manifestă aspecte și momente „polare“. „Foaia“, fenomenul originar al vegetației, după Goethe, ia atâtea forme și atât de diferite, devenind rădăcină, tulpină, corolă, stamină, etc. mulțumită dinamicii sale polare: „foaia“ se contractă și se dilată, ritmic. De altfel în studiul asupra *Fenomenului originar*, departe de a accepta fără critică metoda morfologică, am arătat, dimpotrivă, că ea nu ni se pare potrivită cercetărilor în orice domeniu. Terenul cel mai adecvat metodei morfologice l-am găsit în domeniul filosofiei culturii. Cu aceasta n-am voit însă să eliminăm din filosofia culturii celelalte metode, care ar duce la rezultate efective.

ci și din alte elemente, precum: orizonturi, accente și atitudini. Ori morfologia, după cum o trădează numele, e făcută în primul rînd să ne pună în contact cu lumea formelor. Îndeosebi sub unghi *explicativ* se ridică, pe urmă, în legătură cu fenomenul stilului o seamă de întrebări, căroră morfologia, cu virtuțile ei explicative cam reduse, le rămîne hotărît debitoare. Morfologia va putea să descrie în parte fenomenul, dar nu-l va putea cituși de puțin „explica”. În lucrarea noastră, răspunzînd unui interes teoretic complex, vom avea astfel adesea prilejul să trecem dincolo de barierele morfologiei. Pe plan descriptiv și analitic, vom recurge, după împrejurări, și după natura problemelor, la toate procedeele, dovedit rodnice, care ne stau la dispoziție, iar pe plan explicativ vom face apel îndeosebi la procedeele și construcțiile „psihologiei abisale” sau ale psihologiei înconștientului, pe care o lărgim printr-o disciplină nouă pe care o întemeiem, numind-o „noologie abisală”. Noologia abisală se referă la structurile spiritului înconștient (noos, nous) căci alături de un „suflet” înconștient, noi admitem și existența unui „spirit” înconștient. Cu aceasta indicăm nu numai procedeele, de avantaje cărora vom încerca să ne folosim, dar circumscriem totodată și terenul, pe care vom dura construcțiile teoretice necesare.

→ grecescul
suflet



Pentru psihologia curentă „inconștientul” trece în genere drept o realitate de natură psihică. Nu toți psihologii sunt însă convinși de existența unui psihism inconștient. Se face de fapt o distincție între inconștientul organic-fiziologic și inconștientul psihic, — o distincție, la care aderăm fără discuție. Cele mai multe procese organice sunt „inconștiente”, în sensul că nu sunt nici însoțite, nici dirijate de conștiință. Termenul are în cazul acesta un înțeles strict negativ. Aplicat asupra organicului, acest termen indică numai ceea ce organicul *nu* este. Propoziția: „organicul e inconștient” înseamnă: „organicul nu este conștient”, și nimic mai mult. Pe plan psihologic însă, „inconștientul” e conceput în înțeles pozitiv, ca substanță sau ca o realitate sui generis. Psihologia actuală, mai ales psihanaliza și parapsihologia, vorbind despre „inconștient” se referă categoric la factori, elemente, procese și complexe, cărora le atribuie cu toată seriozitatea o natură *psihică* în aceeași măsură ca și conștiinței. Din parte-ne recurgem la ipoteza psihismului inconștient ca la un punct de plecare în cercetarea, ce-o întreprindem. Inconștientul, ca factor psihic, ni se pare o mărime de domeniul probabilităților; mai mult: o mărime, cu care atâtea și atâtea fapte de experiență zilnică ne invită să calculăm. Acestei idei îi recunoaștem o îndreptățire nu mai mică decât multor termeni fundamentali ai așa-ziselor științe pozitive. Desigur că inconștientul e numai un factor bănuț, dar teoreticește el e cam tot atit de legitimat, cum ar fi de pildă factorul „energiei” în științele fizice. Noțiunea, de-un profil încă nebulos, a inconștientului, fiind abia de citeva decenii încetățenită în preocupările teoretice ale gânditorilor și ale psihologilor, și aparținind din nefericire unui domeniu, care opune rezistențe hotărâte metodelor măsurătoare, nu se bucură însă nici pe departe de prestigiul teoretic al unor noțiuni, cum este de pildă aceea a „energiei”. E la mijloc și o chestie de obișnuință. Cel mai bun colaborator al acestei idei va fi însuși timpul. Deocamdată încercările critice, uneori nu lipsite de vigoare comba-

tivă, împotriva teoriei despre inconștient, se țin lanț. E poate la mijloc și teama de-o nouă teologie. Aceste încercări reamintesc în orice caz foarte de aproape opintirile inoportune ale acelor gânditori, cari voiesc să elimine din știință noțiuni sau construcțiuni precum sunt aceea a „energiei” sau a „substanței”, pe motiv că aceste noțiuni ar fi simple *ficțiuni*, fără de nici o aderență la realitate. Vom trece cu vederea toate aceste încercări de proscriere. Ele se bazează în genere pe o concepție, care vrea să trunchieze „cunoașterea umană” dincolo de hotarele permisului. Această concepție vrea să reducă cunoașterea umană la un nucleu de senzații, prefăcînd-o într-o apariție paradoxală ca o cometă fără coadă. Ne vom ocupa mai la vale numai cu unul din atacurile critice, de dată mai recentă, împotriva ideii despre inconștient, arătînd în ce măsură și acest atac poate fi socotit ca un efect steril al unui excesiv zel pozitivist, cu toate că lovitura nu vine de loc din tabăra pozitivistă.

Inconștientul, ca arie psihică, circumscribe un domeniu, în care s-a lucrat enorm, și cu rezultate, practice chiar, de necontestat în ultimele decenii. În majoritate, aceste lucrări s-au constituit sub semnul tutelar al psihanalizei, prin ceea ce ideea despre inconștient încărcată de mari virtualități, s-a desfigurat uneori pînă la caricatural. Anevoie se va mai găsi astăzi vreun intelectual, la urechile căruia să nu fi pătruns încă acele stranii zvonuri despre „refutare”, despre „complexul Oedip”, despre „sublimare”, și despre alte lucruri la fel. Doctrina psihanalitică, după ce a izbutit să înmlădie un univers întreg după legea sa, începe în sfîrșit să se bucure de o popularitate suspectă, ce dă de gîndit. Nu constituie oare această popularitate un semn că învățătura psihanalitică se apropie răspicat de pragul judecății?! Să sperăm că impresia aceasta nu ne înșeală. Poate că nu e nevoie decît de încă un efort de dezmeticire, pentru ca psihologia, doctrină clădită pe o poziție expusă tuturor vînturilor, să fie săltată într-o nouă fază cu totul îmbucurătoare. În adevăr, dacă psihologia ține să recolteze roadele reale ale psihanalizei, va trebui să arunce peste bord un enorm balast de uscături. Fără de această curățire a terenului nu e cu putință nici un pas înainte. Nu vom ezita să recunoaștem psihanalizei merite, chiar excepționale, întru elucidarea unor anume mecanisme ale vieții psihice, conștiente și inconștiente. Ne referim, după cum aproape de la sine se înțelege, îndeosebi la descoperirea mecanismului „refutării”, sau la descoperirea mecanismului răbufnirii din nou în conștiință

a unor conținuturi refutate. Aceste merite nu ne obligă însă de loc la recunoașteri totale și necontrolate. Cu toate că nu intenționăm să intrăm într-o critică amănunțită, vom face loc aici unor categorice rezerve, mai ales față de acea tendință a psihanalizei, degenerată de la o vreme în obsesie și manieră, de a reduce viața psihică inconștientă la forme stereotipe. Îmbucurător e că reacțiunea față de excesele de simplificare obtuză a început chiar în rindurile psihanalistilor. Cînd s-a emis ideea despre inconștient, s-a deschis o problemă, pentru soluționarea căreia, psihanaliza n-a furnizat totdeauna mijloace adecvate. O ieșire din fundătură credem că nu e posibilă decît reluînd legăturile cu o mai veche tradiție psihologică. Să reamintim pentru neinițiați că „inconștientul”, ca factor de natură psihică, nu este o descoperire a psihanalistilor. Descoperirea revine psihologiei mai vechi, sacrificată în chip nemeritat și cam orbește în timpul experimentalismului. Descoperirea „inconștientului” constituie un titlu de glorie mai ales pentru „filosofia naturii”, pe care au propus-o cu neasemuit patos diverși gînditori romantici, precum Schelling, Carus, sau poeți-gînditori ca Goethe, dar și alții din aceeași epocă. Romanticismul, mișcare de o foarte elastică sensibilitate, s-a aplecat cu imens interes și cu acaparantă pasiune peste clarobscurul vieții sufletești. Acei gînditori, poeți și medici, toți de bună-credință, deși uneori de îndoielnică faimă, atacau problema inconștientului cu totul din altă parte, decît s-a făcut mai tirziu. Nimeni nu va tăgădui, că ei știau totuși lucruri citeodată din cale afară de interesante despre viața psihică inconștientă. Rostind acestea, nu voim decît să restituim romantismului un merit la care are un drept de necontestat.

Faptul că acest merit a fost dat uitării e întrucîtva explicabil. Romanticii și psihanalistii atacă anume problema inconștientului din puncte așa de diferite, încît mult timp s-a crezut că nici nu e vorba despre o comunitate de obiect. Spre a ajunge la punctul cel mai ascuns, cel mai profund al inconștientului, romanticii au dat năvală prin poarta metafizică. Pe calea aceasta nu se putea ajunge însă decît la o viziune globală, dar cam goală sau foarte rarefiată, despre inconștient. Conceptul era oarecum de natură fiduciară. Psihanalisticii pornesc de la capătul celălalt, adică mai de la suprafață, de unde încetul cu încetul se putea constitui o idee sau o viziune mai plină despre structura și conținutul inconștientului. Afișînd un nejustificat dispreț față de orice perspective metafizice, psihanalisticii și-au cucerit degrabă

poziția definitivă. De pe această poziție nu mai era posibil, la un moment dat, nici un spor de cunoaștere. În permanență, poziția devenea astfel intenabilă. Psihanaliștii se cred în posesia inconstientului total, câtă vreme de fapt ei nu au pus piciorul decât în zone mărginașe. Ideea inconstientului e amenințată să devină manivela unei flășnete cu melodii stereotipe. Psihologiei și gândirii filosofice i se impune actualmente cu toată seriozitatea problema de a umple viziunea romantică despre inconstient cu structuri și conținuturi pozitive. Simpla formă, vastă, dar găunoasă, la care s-a oprit viziunea romantică despre inconstient, trebuie gros și îndesat căptușită prin adoptarea a tot ce este pe deplin asigurat pe urma eforturilor psihanalizei și parapsihologiei, dar și pe urma eforturilor altor doctrine. Viziunea romantică era lipsită de substanță articulată; psihanalizei îi lipsește perspectiva vastă în adânc. Ambele învățături sunt trunchiate, parțiale; una e prea anemică, cealaltă sufocată. Problematicile și procedeele sunt însă susceptibile de îmbinare. Va trebui să se reia tradiția romantică veche, care desena cadrele unei viziuni; să i se adauge sporul miezului obținut pe alte căi, și să se atace pe urmă masivul central al problemei. Ne înscrinem cu alte cuvinte printre adepții unei concepții, și *largi* și *articulate*, în același timp, despre inconstient. Inconstientul, nu e numai un focar metafizic nevăzut, care prezidează la formațiunile organice, sau căruia îi revine conducerea vieții fiziologice și conștiente, cum în cea mai mare parte îl înțeleg romanticii, începînd cu Schelling și sfîrșind cu Carus sau cu Hartmann. Dar inconstientul nu are nici numai simplul caracter receptacular, pe care i-l atribuie psihanalizii; inconstientul nu e adică un simplu subsol al conștiinței, un subsol în care ar cădea fără curmare, ca efect al unui sever triaj, elemente de ale conștiinței. Inconstientul ni-l închipuim ca o realitate psihică amplă, cu structuri, de o dinamică și cu inițiative proprii; inconstientul ni-l închipuim înzestrat cu un miez substanțial organizat după legi imanente. Inconstientul nu e un simplu „haos” de zăcăminte, de proveniență „conștientă”. Trebuie să facem încercarea stăruitoare de a imagina inconstientul ca o realitate psihică de mare complexitate, cu funcții suverane, și de o ordine și de un echilibru lăuntric, grație cărora el devine un factor în mai mare măsură sieși suficient, decât e „conștiința”. Ar fi poate exagerat să afirmăm că inconstientul e un cosmos; el e totuși ceva ce aduce a cosmos. Dacă ni se îngăduie să alcătuim din substantivul „cos-

mos“ un adjectiv, așa cum din substantivul „haos“ s-a format adjectivul „haotic“, am acorda înconștientului un epitet în consecință. Inconștientul are caracter „cosmotic“, nu „haotic“. „Cosmotică“ e orice realitate de pronunțată complicație interioară, de-o mare diversitate de elemente și structuri, organizată potrivit unei ordine imanente, rotunjită în rosturile sale, cu centrul de echilibru în sine însăși, adică relativ sieși suficientă. Potrivit sensului, pe care-l atribuim acestui termen, vom risca afirmațiunea, că inconștientul, ca realitate psihică, posedă un caracter mai „cosmotic“ decît conștiința. Rostim cu această propoziție un fel de ipoteză de lucru, de care credem că e oportun să se țină seama în orice cercetări în domeniul inconștientului. E aproape de prisos să precizăm că perspectiva, ce o deschidem, posedă caractele unei simple anticipații, care urmează să fie confruntată cu faptele psihologice. Poate nu e departe momentul cînd va ieși la iveală că psihanaliza, cu rezultatele ei, se găsește de abia în mahalaua „celuilalt tărîm“, cum am putea numi inconștientul, recurgînd la o metaforă, ce ni se îmbeie de la sine. În orice caz, nu ne poate fi spre pagubă dacă în psihologia abisală ne fixăm, sub beneficiul incercării, asupra perspectivei cosmotice. Deocamdată psihologii abisali, între care cîțiva de mondială notorietate, ni se pare că văd inconștientul, într-o perspectivă mult prea îngustă. Ei înclină să umple cadrele inconștientului mai virtuos cu conținuturi de proveniență conștientă. Se știe cît de mult școala lui Freud stă sub obsesia și în strîmtoarea acestui procedeu. Jgheabul a fost pe urmă lărgit din partea elvețianului Jung. Psihanalistul disident a îmbogățit într-un chip cu totul remarcabil, doctrina despre inconștient. Îndeosebi trei idei revin în lucrările lui Jung în diverse variante; credem a nu ne înșela dezvelindu-le astfel:

① Jung e de părere că în cadrul inconștientului se alcătuiește, polar față de plăsmuirile și conținuturile conștiinței, un fel de plăsmuiri și conținuturi de compensație.

② Jung pretinde că inconștientul, în zonele sale mai adînci și de-o extensiune oarecum colectivă, e plin de zăcămintele experiențelor ancestrale.

③ Jung mai crede că inconștientul devansează anume stări ale personalității conștiente.

Iată deci aria inconștientului îmbogățită simțitor, întii cu înjghebări psihice compensatorii față de conștiință, al doilea cu conținuturi de proveniență ancestrală, și al treilea cu devansări

ale conștiinței. Examinînd acest aport la psihologia abisală, vom băga de seamă că în cele din urmă și Jung imaginează conținuturile inconștientului tot în funcție de conștiință; dar aceasta într-un fel mai nuanțat și mai imperceptibil decît o fac psihanalistii de școală veche. Chiar și cele mai avansate opinii despre inconștient ne apar astfel impregnate de oarecare prejudecăți și de-un anume sentimentalism, care ne ține legați de luminozitatea conștiinței. Psihologia inconștientului se găsește de fapt într-o fază, care corespunde întrucitva aceleia a psihologiei de acum cîteva veacuri, cînd despre „cunoaștere” se afirma cu emfază: „nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu”. Psihologii actuali ar putea să varieze, dacă ar fi capabili de autoironie, această axiomă, ca o etichetă pentru psihologia inconștientului. „Nimic nu este în inconștient, ce n-a fost înainte în conștiință.” Ori acestei prejudecăți îi refuzăm orice tribut. Nu înțelegem de ce ne-am interzice exercițiul imaginației tocmai în acest punct. Ce ne-ar putea opri la adică de a atribui inconștientului o amploare mai cosmică decît conștiinței, și o suveranitate autonomă față de care aceea a conștiinței nu e decît un palid reflex? Ideea despre inconștient trebuie speculată în perspectivă că domeniul ei corespundente e în mai mare măsură sieși suficient, decît se întîmplă să fie domeniul conștiinței. Nu vedem prin ce am depăși marginile îngăduitului, atribuind inconștientului elemente și complicațiuni interioare, o dinamică proprie, structuri, daruri și calități, care, pînă la un punct cel puțin, îl dispensează de a se folosi de conștiință ca izvor de alimentare. Inconștientul ni-l închipuim, chiar și atunci cînd elementele sale își au originea în conștiință, înzestrat în funcția sa cognitivă—cu categorii și forme proprii; inconștientul ni-l închipuim mai ales supus unei finalități imanente, în toată constituția sa. La fel cum axioma senzualistilor: „nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu”, a fost înlocuită la un moment dat cu propoziția mai rodnică „nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu, nisi ipse intellectus”, urmează să modificăm și propoziția implicată de psihologiile inconștientului. În locul enunțării: „nimic nu este în inconștient, ce n-a fost înainte în conștiință”, propunem propoziția: „nimic nu este în inconștient ce n-a fost înainte în conștiință, afară de inconștientul însuși”. Dar acest „inconștient însuși” înseamnă un factor remarcabil, din toate punctele de vedere. Prin anticipație, atribuim deci inconștientului structuri și o dinamică proprie, de asemenea

Aristotel

categorii și forme cognitive proprii, tot prin anticipație mai atribuim înconștientului și moduri de reacțiune proprii cînd e vorba de „trăiri“ și propriile izvoare de informație, cînd e vorba de „cunoaștere“.

În „perspectivă cosmoetică“, toată problematica înconștientului ciștigă o nouă demnitate și noi aspecte. Problemele, care se deschid, privesc substanța înconștientului, profilul și configurația sa și de asemenea raporturile lui posibile cu conștiința.

Iată citeva probleme posibile în legătură cu substanța înconștientului. Este înconștientul, o dată admis ca realitate psihică, *consustanțial* cu conștiința, adică poate el să fie considerat drept conștiință la fel cu cea de toate zilele, despărțită doar prin dispozitivele unui izolator de ceea ce este conștiința individuală? Sau este înconștientul o realitate psihică căreia i s-a hărăzit șansa de a participa într-un fel sau altul la avantajele incalculabile ale unei supraconștiințe? Sau este înconștientul o realitate psihică pur și simplu de altă natură decît conștiința?

Iată de pildă citeva probleme posibile în legătură cu configurația și constituția înconștientului: are înconștientul înfățișarea monadică a unei personalități sau o formă de natură mai impersonală? Cum e lăuntric configurat înconștientul? În sfere, care se juxtapun, sau în sfere, care se includ de la mai mare la mai mic, sau în sfere, care se întretaie? De ce grad de relativă independență se bucură diversele sfere? Enumerăm aceste întrebări nu pentru a le da un răspuns, ci numai pentru a arăta fațetele perspectivei.

Iată și citeva probleme în legătură cu raporturile, ce ar putea să existe între „inconștient“ și „conștiința individuală“: se organizează înconștientul numai pe bază de conținuturi de proveniență „conștientă“, sau și pe bază de alte conținuturi? Utilizează înconștientul conținuturile de proveniență conștientă în spiritul unei finalități, care este alta decît a conștiinței? Întru cît conținuturile unei alte conștiințe individuale sunt mai accesibile înconștientului meu, decît conștiinței mele? Toate aceste întrebări ar merita dezbateri serioase. Ele se recomandă deopotrivă, într-o vastă perspectivă unitară.

Problematica înconștientului comportă chiar o încoronare în duhul unor deliberări de natură cu totul metafizică. Cum se face că psihicul e divizat în „inconștient“ și „conștiință“? Din motive de echilibru existențial? Din motive de orchestrație contrapunctică a existenței? Sau din alte misterioase pricini?

De notat că prin aceasta n-am formulat decît o neînsemnată fracțiune a întrebărilor, care pot fi puse în legătură cu inconștientul ca realitate psihică și în „perspectivă cosmică”. Cum însă deocamdată nu ne gîndim la o incursiune masivă în adîncimile inconștientului, punem capăt interogațiilor posibile. Pentru o incursiune de mare jaf, ar fi înainte de toate nevoie de o întreagă oaste, bine dresată, de cercetători. Aici, aprinzînd cele cîteva focuri în noapte, voim doar să fixăm o perspectivă, de la care ne promitem oarecare satisfacții pentru altădată. Deocamdată contribuția noastră la problema inconștientului se desenează în sensul că în afară de structurile și aspectele psihice (stări afective, trăiri, imagini) cari se atribuie inconștientului, noi admitem și structuri *spirituale* ale inconștientului (de ex. funcții categoriale cu totul specifice).

*
* *
*

Există o teorie psihanalitică despre „creația spirituală”. Teoria aceasta e o parte esențială a învățaturii psihanalitice, întrucît prin ea se completează și se rotunjește schema interioară a doctrinei. Teoria încearcă să elucideze chestiunea, cum și de ce omul devine „creator de cultură”. Deoarece în studiul nostru purcedem la analiza și lămurirea creației spirituale sub aspect stilistic, credem necesar să ne ocupăm și de această teorie, dacă nu pentru altceva, cel puțin pentru curățirea prealabilă a terenului, în numele bunului-simț. Termenii, la care recurge psihanaliza întru deslușirea „mecanismului” creației spirituale, sunt aceia al „libidoului sexual” și al „sublimării”. Pe acest teren, care prin firea sa reclamă o comprehensiune nuanțată, psihanaliștii se dedau mai mult chiar decît în patologie, la foarte regretabile simplificări. În adevăr, a încerca lămurirea creației spirituale prin teoria sublimării unor porniri sexuale, refutate, înseamnă, după credința noastră, nu atît a da o explicație creației spirituale, cît a complica problema cu fapte noi, nu lipsite cu totul de interes, dar care la rîndul lor cer o deslușire într-o perspectivă cu totul de altă amploare. Eforturile susținute, de aproape o jumătate de veac, ale psihanalizei n-au putut pînă acum să demonstreze prea convingător ecuația: creația spirituală = libido nesatisfăcut, deviat. Chiar dacă există un raport real între acești termeni, el comportă și altă interpretare decît cea ecuațională. De fapt, prin ostenelele psihanalizei ne-am luminat asupra unui

singur lucru, susceptibil de a fi formulat simplu astfel: spiritul își ia energiile, de care are nevoie, de oriunde acestea îi stau la dispoziție. De aici pînă la afirmația echivalenței dintre creație și libido deviat e un salt cu totul nelegitim. Să ilustrăm printr-o imagine situația, în care se găsește spiritul creator față de energiile disponibile. În cameră e întuneric; apăs un buton electric și camera se luminează. Știm că lumina iscată este un efect condiționat de existența unei energii, dar și de existența unui complicat sistem de transformare a acestei energii. Sistemul dispozitivelor transformatoare reprezintă în orice caz în complexul producerii luminii un fapt nu mai puțin important decît existența unor energii sau faptul în sine că energiile sunt transformabile. Ori, privind lucrurile mai de aproape, nu interesează decît prea puțin dacă acest sistem e alimentat, în dinamica sa producătoare de lumină, de cloaca maximă a unei metropole sau de fulgerele cerului. Cît timp cloaca nu e captată ca să hrănească un sistem transformator, de mare și precisă finalitate interioară, se face că ea exală doar miasme, dar nu produce lumină. Prezența, singură, a unor energii — nu explică în cazul acesta decît prea puțin. Fenomenul vizat nu are loc fără de sistemul transformator. Despre „cloaca maxima” sau despre fluviul zeului Libido, „atotputernicul”, s-au pus în circulație multe basme, care entuziasmează vulgaritatea puerilă proprie unei anume vîrste, și care trebuiesc denunțate ca atare. Din nefericire însă, despre sistemul ascuns, cu transformatoarele lui, grație cărora se ajunge efectiv la o creație spirituală, psihanaliza nu ne-a trădat niciodată nimic. Cu o pasiune uluitoare și care dă de gîndit, ea ne-a vorbit tot timpul numai despre cloaca maxima.

Să ne oprim, în această ordine de idei, un moment asupra unui punct destul de paradoxal, aproape unanim susținut din partea psihanalistilor. Cu un zel lăudabil, dar vrednic poate de a fi altfel folosit, psihanalistii s-au căznit, în savante expuneri, să arate cît de decisive ar fi pentru toată viața omului întiile experiențe și comportări sexuale ale sugaciului și ale copilului. Teza n-a fost într-adins formulată astfel numai ca să exaspereze sentimentalismul burghez. Psihanalștii sînt în adevăr de bună-credință. În monografiile psihanalitice, de-o ținută care satisface toate exigențele unui scientism rău înțeles, se afirmă bunăoară despre cutare mare poet, că a închipuit cutare celebră scenă de dramă numai sub presiunea complexului oedipian, statornicit

în el, în primii ani ai copilăriei sale. Sau se afirmă bunăoară despre cutare mare pictor, că a devenit pictor numai sub presiunea irezistibilă a unui complex anal infantil. Nu vom împinge pudicitatea pînă la tăgăduirea sexualității infantile, vom nega însă cu toată hotărîrea accentul de fatalitate, pe care psihanaliștii îl pun pe această sexualitate. Psihanaliștii prefac întîia manifestare a unui individ, aparținînd unui anume tip „vital-sufletesc“, în „motor“ permanent al vieții spirituale a acestui individ. Să ni se dea voie să ripostăm că în această interpretare s-a intercalat o incredibilă confuzie între „accident“ și „substanță“. Acest naiv amestec de planuri se cere pus la punct. După părerea noastră întîile comportări sexuale ale unui om, ne referim la cele infantile, țin prin felul lor, în genere, de un anume „tip“ și de o anume „configurație bio-psihologică“ cel puțin tot așa de mult, ca și tot restul inepuizabil al acțiunilor și reacțiunilor acestui individ. Primelor comportări infantile într-o anume zonă, nu li se poate atribui rolul de „motor“, sau de „cauză“, mai profundă, a comportărilor în toate domeniile ale unui om matur. Această îngroșare de accent e posibilă numai printr-o greșeală de gîndire. Primele comportări infantile au cel mult semnificația unor prime manifestări sau conturări ale unui tip bio-psihologic. Nu știm ce miraculoasă împrejurare le-ar putea conferi puterea, prestigiul și eficiența unor „determinante decisive“, de care ar depinde însuși „tipul“, după cum cred psihanaliștii. Primele comportări ținînd de domeniul libido au cel mult darul de a anunța un anume „tip“; ele nu pot fi deci privite drept cauze generatoare ale „tipului“. Primele comportări infantile sunt astfel, recunoaștem, susceptibile de a fi considerate, ca și alte comportări de altfel, drept „simboluri“ sau „caricaturi metaforice“ ale unei individualități. Psihanaliștii nu înțeleg însă comportările infantile în chestiune ca simple manifestări ale unui tip bio-psihologic pe cale de a se constitui, și deci ca „simboluri“ posibile ale acestui tip, ci ca momente decisive, care vor modela în întregime însuși tipul, căruia îi va aparține un ins oarecare.

Acesta e accentul de fatalitate cu care psihanaliștii apasă asupra „copilăriei“. Diversele complexe, cel matern, cel patern, cel anal etc., sunt privite de către psihanaliști drept cauze determinante ale unor structuri tipologice. Aceasta nu e cu puțință decît printr-un tur de forță și printr-un abuz de gîndire cauzalistă. Îndrăznelile psihanalizei nu se întemeiază pe virtuțile de cercetători ale psihanaliștilor, ci adesea pe niște grave confuzii

inițiale. Primele comportări infantile nu sunt cauze ale unui tip psihic, ci prime simptome ale unui tip psihic; ceea ce înseamnă cu totul altceva. Diformarea psihanalitică n-a fost posibilă decât ca rezultat al gândirii de obicei foarte materiale a medicilor, dintre care s-au recrutat întâi psihanaliști. Nu știm dacă această interpretare, piezișe, care implică o eroare de metodă și căreia psihanaliștii i-au căzut jertfă în masă, a mai fost în același chip pusă în evidență din partea cuiva. Faptul că o asemenea desfigurare a fost cu puțință nu dovedește decât încă o dată penibila deficiență filosofică a psihanaliștilor.

Aceste rezerve, o dată formulate, oricât de serioase, nu ne împiedecă să recunoaștem psihanalizei meritul de a fi pus în lumină mecanismul refulării. Procesul psihic al refulării există; și e unul din cele mai permanente ale vieții sufletești. Dar și în ce privește acest punct, ne găsim pe altă poziție exegetică decât psihanaliza. Modul cum refulează și ceea ce e dispus sau e în stare să refuleze insul sunt în funcție, în cele din urmă, de tipul integral, de un sistem de predispoziții, căruia insul îi aparține. Psihanaliștii s-au apropiat de această problemă pe călcie puțințel scilcitate. Adepți ai unei gândiri, oarecum ritual fixate, ei pun un accent exagerat pe cauzalismul mecanic al conținuturilor refulate, și sunt prea puțin preocupați de morfologia, în care se integrează procesul. Am spus: refularea există. Și adăugăm: conținuturile psihice, o dată refulate, e sigur că nu încetează cu acestea de a fi elemente active în viața noastră psihică. De aici pînă la afirmațiunea că ele *determină*, ca un deus ex machina, forma și structura personalității, e însă un salt, la care psihanaliștii se hotărâsc fără real suport. Saltul e ilariant, căci raportul dintre fapte e tocmai invers: forma și structura personalității psihice determină modul și natura refulărilor, sau chipul cum un individ își soluționează de la caz la caz problema refulărilor, impuse de împrejurări.

Felul de a gândi, în genere mult prea material și mecanicist, a împins pe psihanaliști spre concepția despre inconștient ca rezervoriu de conținuturi psihice refulate. Un miros de maidane te urmărește încă mult timp după frecventarea psihanalizei. În concepția psihanalitică, inconștientul ia aspectul de demnitate diminuată a unei magazii de vechituri, unde se aruncă tot ce nu rezistă în ordinea conștiinței. Sau privind lucrurile prin sticlă măritoare, raportul dintre conștiință și inconștient are în concepția psihanalitică similitudini cu acela mitologic dintre

„cosmos“ și „haos“. Pentru a se menține în echilibru ca un cosmos, conștiința ar avea nevoie de un subsol destinat degradării conținuturilor; conștiința ar avea nevoie adică de un spațiu inferior, în care să poată fi alungat orice element capabil de a produce haos. Prin aceasta inconștientul e ca și condamnat. Pentru spiritul teoretic el devine într-un fel sediul haosului psihic. Făcînd drumul invers, de la inconștient la conștiință, psihanaliștii vor simți nevoia de a imagina un proces, prin care conținuturile refulate se purifică pentru a putea fi reintegrate conștiinței; acest proces a fost numit „sublimare“. Concepția despre „sublimare“ este în cele din urmă condiționată de imaginea specială, pe care psihanaliștii și-o fac despre inconștient, care, anarhic și imoral prin natura conținuturilor, dezlănțuindu-se ca atare, s-ar manifesta ca un agent producător de haos. Din partea noastră opunem concepției despre inconștient ca rezervoriu de fosforescențe putride și haotice, o concepție care conferă inconștientului aspecte mai domestice, și în orice caz o amploare cosmică. Într-un sens am relua astfel — o spunem fără sfială — tradiția romantică. Viziunea romantică era însă sumară și goală, o promisiune, un cadru deșert, rămas nespeculat. Urmează ca acest cadru să fie umplut de acum, cu substanță, cu forme, și cu structuri pastoase, divers articulate.

*
* * *

Precum am atras luarea-aminte, concepția despre „inconștientul psihic“ nu se bucură încă de aprobarea unanimă a psihologilor și filosofilor. Concepția mai întâmpină rezistențe, despre care, oricît de zadarnice le-am socoti, trebuie să luăm notiță, unele venind din partea unor gînditori de incontestabil prestigiu. Îndeobște cercetătorii de școală mai veche sunt dispuși să accepte inconștientul numai ca atribut negativ, ca „lipsă de conștiință“. În acest înțeles negativ, atributul delimitează de pildă fenomenele pur fizice sau pur fiziologice. Cînd rezistențele împotriva inconștientului psihic vin din partea psihologilor bătrîni ieșiți din laboratoarele experimentalismului — ele sunt scuzabile prin limitele vîrstei. Mai puțin scuzabile sunt împotrivirile contemporanilor. Nu ne putem hotări să facem aci inventarul tuturor părerilor potrivnice ideii despre inconștientul de natură psihică. Ne vom opri totuși puțin asupra criticei, de care

*Don't let me down
Don't let me down*

gînditorul Ludwig Klages invrednicește teoria despre inconștient. În faimoasa sa operă intitulată *Der Geist als Widersacher der Seele* (vol. I, pag. 218, etc.) Klages ridică, împotriva ideii, ce ne preocupă, argumente de natura aceasta: „Inconștientul, conceput numai gradual sau, mai bine zis numai prin locul său, deosebit de conștiință, dar ca natură încă tot conștiință, se raportează la conștiință, la fel ca obscuritatea la luminozitate, ca starea pe loc la mișcare, ca tăcerea la sunet, sau ca josul la sus. Exact cu această înfățișare apare această idee absurdă mai întîi în sistemul lui Leibniz, ale cărui «reprezentări inconștiente» sunt, după cum se subliniază, reprezentări «infinite de mici», «obscure», sau diferențiale de conștiință, și al cărui «inconștient» se prezintă încă în genere îmbucurător de degajat drept conștiință inconștientă. Dacă un fizician ar profesa teoria că lumina vizibilă se produce din lumină invizibilă sau din întuneric, iar sunetul auzit din sunetul de neauzit sau din tăcere... o asemenea teorie am găsi-o neapărat absurdă“. Citatul dezvelește suficient de limpede sensul criticei, cu care Klages onorează ideea despre inconștient. Printr-un ciudat dezacord cu sine însuși, Klages, gînditorul nu lipsit de imaginație, ironizează de ex. și „juxtapunerea spațială“ a inconștientului și conștientului, deși el însuși își dă desigur perfect seama că asemenea juxtapuneri n-au în sistemele psihologice decît o semnificație metaforică. Critica lui Klages, gravă în termeni, fragilă în fond, nu putem spune că are darul de a ne fi convins. Uneori sulitele și verva lui Klages se proiectează în acest peisaj filosofic, amintind o tristă figură. În adevăr obiecția lui Klages că „inconștientul psihic“ nu explică conștiința, deoarece inconștientul psihic n-ar fi decît „încă o dată conștiință“, teoria lăsînd astfel nesoluționată problema conștiinței, — obiecția lui Klages, zicem, luptă cu sublimă seriozitate cu „mori de vînt“. Considerațiile critice ale lui Klages, ciocănite cu osul degetului, trădează sonorități de doage goale. Prin emiterea ipotetică a ideii despre „inconștientul psihic“ credem că nici un psiholog n-a ridicat vreodată pretenția de a „explica“ conștiința ca atare, adică conștiința întru cît e „conștiință“. Să concedem, pentru un moment și în avantajul discuției, că psihologii abisali n-au parvenit să conceapă inconștientul psihic decît ca o realitate, care nu e decît „încă o dată conștiință“. Prin „încă o dată conștiință“, psihologia abisală nu vrea de fapt să explice conștiința ca esență metafizică; psihologia abisală, ca orice știință mai specială, se abține de la asemenea explicații globale; ea vrea pur

și simplu să explice numai anume *fenomene* ale conștiinței, câteodată chiar numai anume fenomene ale conștiinței — „caz“. Aici suntem așadar departe de orice metafizică. Privind lucrurile astfel, mărturisim că nu prea înțelegem de ce adică anume fenomene de conștiință nu s-ar putea efectiv explica, recurgându-se la un duplicat, sau chiar la un multiplu al conștiinței. Nu e vorba ca fenomenele de conștiință să fie explicate în calitatea lor „conștientă“, cit în structura și în modul lor de a apărea în angrenajul conștiinței. Procedeu ar fi inadmisibil numai dacă am aspira oarecum la o explicație *metafizică* a conștiinței ca atare. Dar, precum ni se arată, nu acesta putea să fie scopul psihologilor, în momentul cînd se clădea teoria despre inconștientul psihic. Psihologia abisală afirmă numai că unele fenomene ale conștiinței (de ex. visul) se explică mai lesne dacă se admite existența alături de conștiință a unui inconștient psihic; dacă se admite adică alături de conștiință încă o formă de conștiință. În fizică se operează de pildă nu mult mai altfel, cînd, pentru explicarea unor fenomene ale materiei, se recurge la ipoteza atomilor. Klages ar putea aci, ca și pe teren psihologic, să obiectioneze: atomilor li se atribuie „însușiri materiale“, precum soliditate, impenetrabilitate, extensiune; prin urmare ipoteza e de prisos. Firește că o asemenea critică adresată fizicei n-ar prea alarma pe fizicieni. Obiecția ar trăda numai incapacitatea filosofului de a înțelege metodologia științifică. Prin ipoteza atomilor, fizicienii n-au ridicat niciodată pretenția de a explica „materialitatea“ ca atare, sau esența metafizică a materiei. Prin ipoteza atomilor, se încearcă doar lămurirea unor *fenomene* materiale, chimice și fizice, cum sunt atitea și atitea, izolate sau tipice. Prin urmare ipoteza atomilor e foarte utilizabilă, iar fizicienii, care uzează de ea, nu pot fi de loc acuzați de nerozie. Ori în psihologia abisală avem o situație similară, cînd se face uz de ipoteza inconștientului. Ni se pare destul de vădit că Klages face, prin obiecțiile ridicate împotriva ipotezei despre inconștientul psihic, o confuzie între planul metafizic și cel psihologic. Doctrina despre inconștientul psihic nu iese ciuși de puțin zguduită sau diminuată în prestigiul ei pe urma întîmpinărilor lui Klages.

Ideea despre inconștientul psihic o socotim ca un punct ciștigat, cel puțin în sensul unui postulat teoretic. Urmează natural să se elucideze de-acu înainte, prin avansări precaute, din etapă în etapă, structura inconștientului. Atribuindu-se incon-

știentului psihic conținuturi de același fel ca ale conștiinței, se face probabil o greșeală, la care nu suntem dispuși să colaborăm, o greșeală analogă antropomorfismului în religii. În această problemă a structurii inconștientului, s-a procedat pînă acum desigur prea mult prin analogie cu conștiința. Să admitem de pildă că inconștientul *gîndește*. Întrebarea, ce se pune numai-decît, e dacă inconștientul gîndește la fel ca și subiectul conștient, sau cu totul după alte norme. În principiu înclinăm spre părerea că inconștientul, dacă gîndește, gîndește *altfel* decît după regulile de gîndire ale conștiinței. Problema astfel pusă ațîță nespus curiozitatea. Cercetîndu-se, potrivit acestui principiu, structurile speciale ale inconștientului, suntem de fapt foarte departe de a socoti inconștientul psihic pur și simplu drept „încă o dată conștiința”. Cînd e vorba de elucidarea structurilor inconștientului trebuie să ne mobilizăm imaginația teoretică, mai din plin decît s-a făcut pînă acum. Psihicul și spiritul sunt — ca orizonturi, ca atitudini, ca inițiative, poate chiar ca gîndire, ca memorie, ca imaginație — cu totul altfel structurate în regiunea inconștientului, decît în regiunea conștientului. Investigației i se impune în momentul de față un principiu în forma unei mari anticipații teoretice: *inconștientul și conștiința sunt a se considera analogic în substanța lor psihică — spirituală, dar dizanalogic în structurile și conținuturile lor ca atare*. Numai astfel „inconștientul” dobîndește o efectivă potență explicativă în raport cu fenomenele de conștiință.

*
* *

Ținta noastră, anunțată în capitolul introductiv, e să punem în lumină factorii inconștienți, care stau la temelia fenomenului „stil”. Expunerile de mai înainte despre inconștient, ținute pe cît cu putință în termeni foarte generali, n-au avut alt rost decît de a pregăti situarea problemei în cadrul ei, și cel mai firesc și cel mai larg, în același timp. Acest cadru ne va interesa totuși numai parțial. Incursiunea noastră în inconștient va încerca să pună în lumină numai substraturile, cărora li se datorește consistența „stilistică” a creației spirituale.

DESPRE PERSONANȚĂ

X

„Inconștientul“, fie individual, fie colectiv, depășește prin însăși definiția sa barierele conștiinței. „Cunoașterea“ inconștientului nu e posibilă în consecință decît pe temeiuri constructive. În cadrul conștiinței nu există enclave de ale inconștientului, care prin ele înșile să fie recunoscute ca atare. Cunoașterea inconștientului aparține în întregime spiritului teoretic. În privința aceasta nu avem bucuria de a ne putea face vreo iluzie. Viața sufletească conștientă, de toate zilele, ne revelează totuși în ritmul ei ciclic, în periodicitatea și alternanțele ei, o seamă de stări și procese, care nu sunt decît anevoie, sau de loc, explicabile în cadrul exclusiv al conștiinței: iată anume ciudate și neașteptate uitări, iată atîtea gesturi intercalate fără noimă în momentele de destindere sau de absență, iată atîtea fapte străine de noi și totuși ale noastre, iată mai ales „visul“, care dispune atît de autonom și de capricios asupra conținuturilor vieții noastre reale, încît încă din timpuri străvechi a fost socotit drept intervenție dinafară de natură demonică sau divină. În fața acestor fenomene, sau în fața unora dintre ele, nu este tocmai nelaloc exclamația: iată atîtea stări și procese, care la întîia vedere ne izbesc prin lipsa lor de sens! În adevăr, cită vreme ne încăpăținăm să ni le lămurim în ordinea conștiinței, toate aceste fenomene, și cite-s ca acestea, refuză categoric să fie asimilate unui sens. Aceleași fenomene pot să fie însă integrate într-o rețea plină de tîle din momentul în care le intercalăm într-o realitate psihică mai largă decît conștiința, adică dacă le interpretăm ca efulgurațiuni ale inconștientului. Ipoteza inconștientului e întemeiată, în fond, nu pe o observație directă a acestui presupus factor, ci pe o credință, sau pe o îndrăzneată anticipație teoretică. Pe credința că nu pot să existe fenomene psihice fără de sens! O mare nedumerire a fost astfel încetul cu încetul înlocuită cu o formulă foarte precisă. Acest postulat s-a dovedit îmbucurător de rodnic pentru cercetările psihologice, dar, nu mai puțin, el echivalează cu un enorm pas

în gol și în salvatoarea ficțiune. Aceasta, mai ales dacă îi aplicăm măsurile și criteriile empirismului. Spre deosebire de alte anticipații la care se pretează uneori speculația științifică, postulatul acesta nu e măcar confirmat de-a dreptul prin nici o ulterioară observație empirică. Ne găsim deci pe un teren de semnificații construibile, dar inaccesibile și exterioare oricărui contact de-a dreptul. Cu ideea despre înconștient am alunecat din capul locului pe un tărâm de „interpretări“, și de confirmări *indirecte*. De un pic de „teologie“, adică de oarecare reverențe în fața spiritului fictiv, nu se poate scuti psihologia înconștientului, nici chiar în forma ei cea mai „psihanalitică“. Toată psihologia înconștientului e clădită pe un postulat, pe care observația directă nu-l poate nici confirma, nici infirma. Atitudinea, ce o luăm față de ideea înconștientului, atîrnă în mare parte de orientările noastre metafizice. Ideea înconștientului reprezintă un comentariu posibil în marginea unor fapte de empirism psihologic, care prin ele înșile ar îngădui însă și comentariul mai simplist că sunt fapte fără de sens. Aventura metafizică, în care suntem angajați, ne face însă să optăm pentru constructivismul perspectivă al psihologiei și al noologiei abisale ale cărei temeuri dorim să le stabilim.

Ce rol metodologic îi revine observației (introspective și analogice) în raport cu înconștientul? Oricît ne-am găsi pe un platou de construcții, observația nu e eliminată din joc. Dimpotrivă: psihologia și noologia abisală nu le putem înțelege decît ca sisteme de „interpretări“ în marginea unor fapte de empirism.

1. Observația are un rol distinct *înainte* de enunțarea ipotetică a „înconștientului“. Pe bază de observație (introspectivă sau analogică) stabilim, cu o precizie posibilă, ce nu lasă nimic de dorit, *faptele* psihologice, care în ordinea conștiinței rămîn oarecum absurd suspendate în vid, fără aderențe la logica interioară a conștiinței.

2. „Observației“ îi mai revine și un al doilea rol, *posterior* enunțării despre existența înconștientului. Ideea înconștientului, o dată admisă în principiu, creează o nouă situație teoretică: din acest moment avem anume posibilitatea de a supune conștiința unei observații dirijate, tocmai pe baza și în perspectiva ideii teoretice despre înconștient. Acestei observații, înrămată de teorie, îi revine sarcina de a ne sta în ajutor la stabilirea acelor aspecte și fenomene de conștiință, care ar putea

fi interpretate ca o prelungire sau ca un reflex al inconștientului! Sub acest unghi, conștiința ne rezervă remarcabile surprize. Conștiința, privită în perspectiva ipotetică a inconștientului, ne va revela în afară de stările și procesele, care îi aparțin cu totul, încă două feluri de momente, elemente sau fenomene:

a) Conștiința posedă momente, elemente, fenomene, care, prin *semnificația* și finalitatea lor, debordează cadrele conștiinței, fiind ancorate în ordinea inconștientului (visul, actele manqué, etc.);

b) Conștiința posedă și unele momente și aspecte, care ar putea fi socotite drept reflexe ale inconștientului (orizonturi, accente, atitudini, inițiative, etc.). Aceste momente și aspecte se integrează, nu numai ca semnificație și ca finalitate în angrenajul complex al inconștientului, ci în afară de aceasta, aceste momente și aspecte sunt prin ele înșile un reflex al substanței și conținuturilor ca atare ale inconștientului.

Pe temeiul celor constatate, atribuim inconștientului o particularitate, pe care vom numi-o „personanță” (de la latinescul *per-personare*). E vorba aci despre o însușire, grație căreia inconștientul răzbate cu structurile, cu undele și cu conținuturile sale, pînă sub bolțile conștiinței. Efectele personanței, unele permanente, altele instantanee, sunt incalculabile. De o parte inconștientul colorează și nuanțează necurmat conștiința, de altă parte inconștientul izbuteste uneori să se constituie în întruchipări aproape de sine stătătoare, chiar în spațiul propriu al conștiinței. Penetrațiunile sau iradiațiunile inconștientului în conștiință au un aspect cînd difuz, cînd mai compact și mai palpabil. Identificăm, în particularitatea aceasta a „personanței”, o calitate de importanță constitutivă pentru sufletul uman. Cert lucru, conștiința ar avea o dimensiune mai puțin, dacă ar fi impermeabil izolată de viața sufletească inconștientă. Fără de reflexele primite din partea inconștientului, conștiința ar fi lipsită înainte de toate de relief și de adîncime. Conștiința dobîndește o înfățișare reliefată grație diferențelor de lumină și umbră stîrnite în ea prin necurmata răsfrîngere a inconștientului. Fără de personanțele inconștientului, viața conștientă ar cîștiga probabil ca precizie și luciditate, dar ar pierde ca plasticitate. Inconștientul împrumută conștiinței infinite nuanțe, vagul, neliniștea, contradicții de stratificare, obscurități și penumbre, adică perspectivă, caracter și un profil multidimensional. Datorită inconștientului, viața noastră conștientă suportă

un adaos de aspecte paradoxale de adîncitoare dizarmonii și de rodnică dezechilibruri.

Personanța inconștientului e un fenomen statornic, care nu încetează nici o clipă de-a lungul duratei conștiinței. Fenomenul personanței se manifestă în chipul cel mai accentuat și mai încheșat în procesul creației spirituale, mai ales al celei artistice. Vom arăta în lucrarea de față, cum în inconștientul nostru subzistă, stăruitoare și inalterabile, anume secrete orizonturi, negraite accente, și puternice atitudini, de care conștiința se resimte în fiecare moment, dar care izbucnesc luînd formă concentrată de gheizer, cu deosebire în creația spirituală. Prin ceea ce e în stare să trădeze sub acest unghi, creația spirituală cere favoarea întregii noastre atenții. Există în inconștient o magmă rămasă încă neghicită, o magmă de atitudini și de moduri de a reacționa după o logică, alta dar nu mai puțin tare decît a conștiinței, un ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simțămînt al destinului, un apetit primar de forme, o efervescență a închipuirii dătătoare de sens, adică un mănunchi de inițiative de o putere spărgătoare de stavili ca a semînelor și de o exuberanță năvalnică, precum a larvelor sau a vieții embrionare. Toate aceste atitudini, orizonturi, accente, inițiative răzbat în pofida presiunii, ce-o exercită conștiința asupra lor, ca de sub humă, în lumina de deasupra.

Psihanaliza a închipuit în ceea ce privește raportul dintre inconștient și conștiință teoria „sublimării”. Sublimarea unui conținut inconștient se face după psihanaliști în forma unei „deghizări” a acestui conținut. Conținutul inconștient, spre a fi acceptat în ordinea conștiinței, îndură așadar transformări, uneori pînă la nerecunoaștere. Am spus în capitolul precedent, ce credem în fond despre procesul „sublimării”. Într-o formă mai atenuată, decît și-o închipuie psihanaliștii, se prea poate ca imaginea despre acest proces să corespundă unui fapt real. Cît privește raportul dintre inconștient și conștiință, adăugăm însă din parte-ne procesului „sublimării”, care deghizează un conținut, un al doilea proces — procesul „personanței”, grație căruia anume conținuturi inconștiente apar în conștiință, scăzute ca un ecou, dar *nedeghizate*.

Procesul „personanței” ne va fi de mare utilitate teoretică. Ne vom referi la el ca la un moment auxiliar, absolut necesar, în explicația, ce vom da-o fenomenului „stil”.

CULTURĂ ȘI SPAȚIU

Istoria artelor și morfologia culturii vorbesc de la un timp despre „sentimentul spațiului” ca despre o componentă dominantă a „stilului”. Relațiunea, ce se face între „stil” și „sentimentul spațiului”, ar avea aplicații generale indiferent că e vorba despre un stil artistic, în sens restrins, sau despre un stil cultural în sens larg. Unii cercetători văd în „sentimentul spațiului” nu numai un factor dominant al „stilului”, ci chiar factorul *determinant*, care stă la baza unui stil. Să vedem ce poate să însemne acest „sentiment al spațiului”, și care sunt corespondențele sale posibile cu fenomenul stilului. Cercetările în jurul acestei chestiuni s-au succedat ca verigile într-un lung lanț. Arătarea detaliată a contribuțiilor fiecărui cercetător în parte ni se pare lucru destul de anevoios. Totuși pentru a înlesni cititorului orientarea în acest desiş, vom pune în evidență, prin câteva trăsături, efiigiile unora dintre cercetătorii, care s-au cheltuit întru punerea și soluționarea problemei. Concursul fericit de colaborări, câteodată știute, câteodată neștiute, grație cărora problema și-a dobândit relief și termenii, a durat câteva decenii. Credem a nu ne înșela afirmând că întreg complexul de întrebări a fost în parte declanșat de problema perspectivei (mai ales în pictură). Modul cum un pictor european își organizează obiectele în spațiu și modul cum se achită de aceeași sarcină, de ex.: un pictor asiatic, să zicem chinez, au fost înregistrate din partea diversilor istorici și critici de artă, nu numai sub beneficiu de inventar, ci ca motiv de pasionantă meditație. S-a băruit adică de la început și cu bună dreptate că diferența de moduri nu poate să fie o simplă întâmplare și că fenomenul trebuie să aibă un tîlc mai profund. Istoria artelor, critica și estetica au fost întărite în supozițiile lor, cînd s-a remarcat tratarea diferită a „spațiului” în angrenajul diverselor stiluri arhitectonice: egiptean, roman, gotic, baroc, etc. Aceasta era o linie de cercetări; o a doua, asupra căreia ne vom opri mai la vale, izvoră pe terenul etnologiei și se

prelungea în filosofia culturii. Să amintim că de-abia la capătul unui lung drum și al unei serii de preocupări, unele paralele, altele fățiș convergente, a apărut și o filosofie, care se încumeta, țișnită pentru necunosători ca din nimic, să facă bilanțul tuturor acestor cercetări. Se știe că Spengler așază, în centrul generator al unei culturi, un anume sentiment al spațiului. Cu această teză, care ocupă de altfel un loc central în opera sa, Spengler pune coperișul peste o seamă de cunoștințe trunchiate, la care au parvenit o seamă de cercetători. De la studiul perspectivei s-a ajuns treptat la problema: ce funcție are sentimentul spațiului, nu numai în artă, ci și în procesul de plămădire al unei culturi? Problema e vastă și comportă soluții cu repercusiuni de natură vădit filosofică. De la preocupări strict stilistice, Spengler, bunăoară, se ridică pînă la chestiuni, care țin de teoria cunoașterii. Astfel el înțelege „spațiul nu în sens kantian, ca un a priori absolut și deci constant al intuiției umane, ci ca un act creator al sensibilității, variabil ca și diversele culturi...”. (W. Worringer, *Aegyptische Kunst*, 1927, pag. 97.) De la considerații stilistice, de interes mai mult sau mai puțin restrins, s-a ajuns la punerea unei probleme de mare anvergură.

Între acei cercetători, care au pregătit în chip decisiv problematica aceasta, trebuie menționate îndeosebi două nume: Alois Riegl și Leo Frobenius.

Alois Riegl a fost intiiul istoric al artelor, care și-a dat cu toată claritatea necesară seama de împrejurarea că arta diverselor timpuri și locuri nu zace pe o singură linie de evoluție a capacității artistice, ci e condiționată de o diversitate a orientării artistice. Această strămutare de perspectivă echivalează în estetică cu o răsturnare de valori. Noul unghi de vedere n-a rămas fără înrîurire asupra istoriografiei artelor. Critica artistică s-a adaptat unghiului, acceptînd în genere să considere arta unei anume epoce potrivit unor valori imanente ei. Dar Riegl mai are o însemnătate intru cît a bănuît și rolul, ce-l joacă „sentimentul spațiului”, în determinarea unui stil. Riegl, vorbind bunăoară despre arhitectura egipteană, atribuie sufletului egiptean un fel de „sfială de spațiu”, sentiment, care ar sta la baza arhitecturii din Valea Nilului. Această „sfială de spațiu” iese la iveală în arhitectura egipteană mai ales acolo unde interesele practice sau rituale cereau spații închise de proporții mari. Egipteanul stăpînit de sfiala caracteristică umple aceste spații cu colonne dese și grele, care anulează complet impresia spațială (A. Riegl,

Spätrömische Kunstindustrie, Wien, 1901, pag. 22). În diferențierea sentimentului spațial, atît Riegl (cit și Worringer de altfel) nu ajung decît pînă la cele două forme, una pozitivă și una negativă. După acești autori ar exista un sentiment al spațiului ca atare, și un sentiment cu semn negativ, care ia înfățișarea unei „sfîieli” față de spațiu.

Pornind de la altfel de izvoare și pe temeiul unui alt material documentar, Frobenius diferențiază într-un sens mai pozitiv sentimentul spațial. Frobenius, întemeietorul nediscutat al morfologiei culturii, pune problema sentimentului spațial ca factor generator de „cultură”, într-un fel și mai pozitiv și mai amplu decît Riegl sau Worringer. Concepția despre fizionomia culturilor și despre greeza lor, condiționată totdeauna de un anume „sentiment al spațiului”, și-a dezvoltat-o Frobenius mai cu seamă în marginea culturilor de fază etnografică, din continentul african. Frobenius, spre a ajunge la teoria sentimentului spațial ca factor generator de cultură, n-a pornit atît de la problema perspectivei sau de la tratarea spațiului în arhitectură, ca istoricii artelor, cît mai ales de la conținutul legendelor, al poeziei epice, sau al imaginilor cosmogonice ale primitivilor. (Dar a luat, firește, în considerare și artele plastice.) Nu putem intra aici în vasta operă de etnolog a lui Frobenius, descoperitorul profund al sufletului african. Lucrările sale de sinteză și de cercetător, materialul muzeal colecționat, fac desigur epocă frumoasă în etnologie. Descoperirile cu privire la legendele, arta, obiceiurile și întocmirile sociale ale triburilor africane, nu mai puțin și descoperirile arheologice și geologice, toate în spiritul unor vaste construcții de morfologie culturală, fac din opera și din viața lui Frobenius, unul din cele mai interesante și fecunde momente ale veacului. Suflet dozat din curiozitate savantă și sete de aventură, din pasiune pentru detalii și din înclinare spre apercă-ul luminător de străfunduri, Frobenius rămîne nu numai un exemplu de îndrăzneță strădanie și generozitate înțelegătoare, ci și ca un inițiator de remarcabile concepții filosofice, indiferent dacă acestea vor rezista sau nu timpului. Numele lui Frobenius era însă cunoscut doar printre specialiști, cînd Spengler a fost lansat pe piața literară cu un lux de discuții destinate să facă din el cel mai popular gînditor al deceniului. Spengler nu făcea totuși decît să dezvolte concepția fundamentală despre cultură a lui Frobenius, referindu-se cu deosebire la cîteva culturi istorice monumentale. Pentru amîndoi, „cultură” este un „organism

de ordin superior", aceasta nu în sens metaforic, ci sub unghi realist. Cultura e, după concepția lui Frobenius și Spengler, un organism independent, mai presus de oameni. Concepția aceasta atrage după sine o seamă de consecințe, de multe ori identice la ambii gânditori.

Înainte de a ne expune părerile despre substratul unui stil cultural, regional, personal sau colectiv, ne simțim datori să precizăm contribuțiile lui Frobenius și Spengler la această problemă. Frobenius și Spengler, așezînd deopotrivă în centrul generator al unei culturi un anume sentiment al spațiului (acesta ar fi, așa-zicînd, „sămînța” culturii), sunt îndrumați spre păreri cu totul asemănătoare despre „simbolurile spațiale” ale diverselor culturi. Ambii gânditori dezvoltă concepția, că un anume spațiu structurat într-un anume chip poate fi privit drept simbol al unei anume culturi. Symbolismul acesta e o consecință firească a teoriei morfologice, care diferențiază culturile în perspectiva exclusivă a sentimentului spațial. Frobenius taie și îngreșează două foarte extinse arii în complexul spiritual al Africei, corespunzînd unor mari culturi, care sub cele mai multe aspecte manifestă particularități diametral opuse:

1. Cultura hamită, și 2. Cultura etiopă. Luată în parte, fiecare dintre aceste culturi ar fi condiționată și dominată de alt sentiment al spațiului; ceea ce înseamnă că fiecare ar putea să fie simbolizată prin alt spațiu. Așa-numita cultură hamită este după concepția lui Frobenius caracterizată prin sentimentul unei îngustimi sufocante. Spiritul hamit, în genere pătruns de spaimă în fața puterilor demonice și ale morții, se desfășoară într-un spațiu specific, strîmt și apăsător, care predispune la disperare și fanatism. Creațiunile artistice, cosmologice, spirituale și sociale, ale duhului hamit, implică un spațiu închis, spațiul limitat de-o boltă cosmică, *spațiul-peșteră*. Deosebit de caracteristic pentru spiritul hamit este sentimentul deprimant al fatalității inexorabile, cu un ventil în magia făcătoare de minuni. Spiritul etiop, generator și el de complexă cultură, mai ales în centrul Africei, implică prin tot felul său, prin creațiile sale spirituale, spațiul *infini*, *nelimitat*. Spiritul etiop e mistic, vegetativ, fără spaimă în fața morții și de-o pronunțată libertate interioară. Spiritul etiop are privirea largă și se complace în sentimentul uniunii cu toată firea. Aceasta e diferențierea sentimentului spațial la care Frobenius revine neconținut: sentimentul infinitului și sentimentul peșterii cosmice. Aceste sen-

timente spațiale, care pătrund culturi întregi, determinându-le pînă în ultimele structuri, nu sunt de altfel caracteristice numai pentru continentul african. Europeanul, occidentalul, trăiește după Frobenius în sentimentul infinitului, cită vreme orientalul, asiaticul, trăiește, în genere, în sentimentul peșterii, sau al spațiului-boltă (vom vedea mai tirziu cit de greșită e această generalizare).

Spengler a dezvoltat în cunoscuta sa operă de filosofie culturală *Der Untergang des Abendlandes*, pînă la exces, acest simbolism spațial, încercînd, după cum spuneam, aplicații asupra culturilor istorice monumentale. Să vedem cum.

Trei sunt culturile de care Spengler se ocupă cu osebire: antică, occidentală și arabă. Spengler acordă culturii antice atributul apolinicului. Cunoaștem semnificația încărcată de liniște și de vis a acestui cuvînt, încă de la Nietzsche, care încerca să lămurească fenomenul, clar și adînc în același timp, al tragediei grecești, prin dubla tendință a apolinicului și a dionisicului. Apolinicul, ca principiu al individuațiunii, al existenței corporale limitate și dionisicul ca principiu al cufundării muzicale și orgiace în esența metafizică, irațională, a existenței, sunt, după Nietzsche, cele două izvoare, ale căror ape s-au amestecat în vechea tragedie grecească. Spengler, încercînd un comentariu și o sinteză asupra creațiilor culturale antice, înlătură dionisicul și păstrează numai apolinicul. „Corpul“, material, stingher, limitat, palpabil și veșnic prezent, despoiat de orice perspective, sieși îndestulător, e simbolul de căpetenie al sufletului apolinic, care a creat cultura antică. Dionisicul eliminat printr-un caz dogmatic, specific spenglerian, din explicația culturii antice, reîntră în deplinele sale drepturi, lărgit și întrucîtva modificat, în comentariul durat din splendidele construcții teoretice, în marginea culturii occidentale. Sufletului occidental îi revine, după Spengler, epitetul „faustescului“ (un fel de „dionisic“ remaniat). Sufletul faustian a creat o cultură al cărei simbol e spațiul infinit tridimensional. Apolinică este așadar de pildă statuia grecească a omului gol, sau geometria lui Euclid cu figuri și forme închise; faustiană e de ex. arta „fugei“ muzicale, sau matematica infinitului mare sau a infinitului mic. Apolinică e pictura, care redă corpuri bine conturate (fresca lui Polygnot), faustiană e pictura care plămăiește, din lumină și din umbră, spații perspective (Rembrandt). Apolinică e în genere existența grecului, care-și numește eul „soma“ (corp) și căruia îi lipsește propriu-zis sufletul

de mari evoluții interioare și cu aceasta și „istoria“. Faustiană e în genere o existență trăită profund conștient, care se privește pe sine însăși și se cufundă în sine cu veșnic și infinit nesațiu; faustiană e cultura memoriilor, a reflexiilor, a perspectivelor în timp și în spațiu, a expansiunilor în toate domeniile și a problematizărilor fără capăt.

Spengler admite pentru orice cultură, ca substrat, *un suflet*; iar pentru felul de a se manifesta al acestui suflet, un simbol spațial. Simbolul spațial al modului apolinic ar fi: corpul. Iar simbolul spațial al modului faustian ar fi: infinitul tridimensional.

Spengler vorbește despre mai multe culturi care s-ar fi desfășurat pînă acum pe globul terestru: egipteană, babilonică, indică, chineză, antică (grecească), arabă, maya, occidentală, rusească. Dintre acestea, cultura maya (America) nu s-a putut dezvolta pînă la capăt, fiindcă a fost ucisă în floare, sugrumată în zenit, sau pe aproape, prin invazia spaniolilor creștini. (Ce accente patetice nu găsește Spengler, cînd vorbește despre această cea mai mare crimă, ce s-a făcut în istorie!) Cultura occidentală mai are în față o perioadă de construcții civilizatorice, de cezarism și de pesimism sceptic, înainte de a intra definitiv în faza agonică; iar cea rusească își trăiește de abia zorile mult făgăduitoare. Spengler nu desfășoară în sintezele sale culturale decît trei din aceste culturi: antică, occidentală și pe cea arabă, de-a cărei descoperire, în toată amplexarea ei, e îndeosebi mîndru. Despre celelalte culturi, Spengler ne dă mai mult schițe vag și aproximativ înseilate, sugestii de abia șoptite, indicații din cîteva linii și uneori nici atît. „Simbolurile spațiale“, la care s-ar reduce diferitele culturi, le găsim resirate în cartea despre *Prăbușirea apusului*. Le spicuim. Sufletul magic al culturii arabe ar avea ca simbol spațial peștera boltită (acest fel de spațiu e inerent arhitecturii cu cupole, ca și cosmologiei creștine despre cerul rotunjit peste pămînt. După părerea lui Spengler creștinismul, de la anul 1 la 900 e o formațiune în cadrul culturii arabe. Pe pămînt european-occidental creștinismul, asimilat sufletului faustian, devine de fapt cu totul altceva, decît ceea ce fusese înainte). Un alt simbol spațial se atribuie culturii egiptene: „Sufletul egiptean se vedea călătorind pe un *drum al vieții* îngust și neîndurat, asupra căruia trebuia cîndva să dea socoteală judecătorilor morții... Existența egipteanului este aceea a unui călător pururea în aceeași direcție; tot limbajul formulei culturii sale slujește la concretizarea acestui unic motiv. Simbolul său original se

de mari evoluții interioare și cu aceasta și „istoria“. Faustiană e în genere o existență trăită profund conștient, care se privește pe sine însăși și se cufundă în sine cu veșnic și infinit nesațiu; faustiană e cultura memoriilor, a reflexiilor, a perspectivelor în timp și în spațiu, a expansiunilor în toate domeniile și a problematizărilor fără capăt.

Spengler admite pentru orice cultură, ca substrat, *un suflet*; iar pentru felul de a se manifesta al acestui suflet, un simbol spațial. Simbolul spațial al modului apolinic ar fi: corpul. Iar simbolul spațial al modului faustian ar fi: infinitul tridimensional.

Spengler vorbește despre mai multe culturi care s-ar fi desfășurat pînă acum pe globul terestru: egipteană, babilonică, indică, chineză, antică (grecească), arabă, maya, occidentală, rusească. Dintre acestea, cultura maya (America) nu s-a putut dezvolta pînă la capăt, fiindcă a fost ucisă în floare, sugrumată în zenit, sau pe aproape, prin invazia spaniolilor creștini. (Ce accente patetice nu găsește Spengler, cînd vorbește despre această cea mai mare crimă, ce s-a făcut în istorie!) Cultura occidentală mai are în față o perioadă de construcții civilizatorice, de cezarism și de pesimism sceptic, înainte de a intra definitiv în faza agonică; iar cea rusească își trăiește de abia zorile mult făgăduitoare. Spengler nu desfășoară în sintezele sale culturale decît trei din aceste culturi: antică, occidentală și pe cea arabă, de-a cărei descoperire, în toată amploarea ei, e îndeosebi mîndru. Despre celelalte culturi, Spengler ne dă mai mult schițe vag și aproximativ înseilate, sugestii de abia șoptite, indicații din cîteva linii și uneori nici atît. „Simbolurile spațiale“, la care s-ar reduce diferitele culturi, le găsim respirate în cartea despre *Prăbușirea apusului*. Le spicuim. Sufletul magic al culturii arabe ar avea ca simbol spațial peștera boltită (acest fel de spațiu e inerent arhitecturii cu cupole, ca și cosmologiei creștine despre cerul rotunjit peste pămînt. După părerea lui Spengler creștinismul, de la anul 1 la 900 e o formațiune în cadrul culturii arabe. Pe pămînt european-occidental creștinismul, asimilat sufletului faustian, devine de fapt cu totul altceva, decît ceea ce fusese înainte). Un alt simbol spațial se atribuie culturii egiptene: „Sufletul egiptean se vedea călătorind pe un *drum al vieții* îngust și neîndurat, asupra căruia trebuia cîndva să dea socoteală judecătorilor morții... Existența egipteanului este aceea a unui călător pururea în aceeași direcție; tot limbajul formulei culturii sale slujește la concretizarea acestui unic motiv. Simbolul său original se

poate... cel mai bine circumscris prin cuvântul «drum»“ (*Untergang des Abendlandes*, 1923, pag. 244). Piramidele reprezintă un spațiu ritmic articulat, prin care treci ca pe un drum tot mai îngust, pînă în camera mortuară.

Printr-un alt simbol spațial s-ar caracteriza cultura chineză. E izbitor faptul că nicăieri peisajul nu e în aceeași măsură parte integrantă a arhitecturii ca la chinezi. „Templul nu e o clădire izolată, ci o construcție, pentru care colina și apa, arborii și florile și pietrele, într-un anume fel tăiate și așezate, sunt tot atît de importante, ca și porțile, zidurile, podurile.“ Un alt simbol stabilește Spengler pentru cultura rusească. Culturii rusești, care e de-abia la început și care se exprimă încă în forme de multe ori străine de sufletul său, Spengler crede a-i fi găsit un simbol în nemărginitul „*plan*“ (în analogie cu *stepa*). Pentru celelalte culturi, Spengler nu indică simbolurile. Iată tabela simbolurilor spengleriene:

Cultura antică: *corpul izolat*.

Cultura occidentală: *infinitul tridimensional*.

Cultura arabă: *peștera (bolta)*.

Cultura egipteană: *drumul labirintic*.

Cultura chineză: *drumul în natură*.

Cultura rusească: *planul nemărginit*¹.

Față de Frobenius, care nu cunoaște decît un spațiu infinit și un spațiu-boltă, trebuie să recunoaștem că Spengler duce mult mai departe diferențierile. În orice caz, situația teoretică creată prin meditațiile, intuițiile și construcțiile morfologice ni se pare foarte bine sesizată și pătrunzător rezumată din partea lui Worringer în citatul, ce l-am dat. Bilanțul are un aspect de-o precizie ireproșabilă: morfologia culturii nu mai înțelege „spațiul“, în spirit kantian, ca un apriori absolut și constant al intuiției umane, ci ca un act creator al sensibilității, variabil, ca și diversele culturi. Teoria morfologică despre intuiția variabilă a spațiului, așa cum ea a fost formulată din partea unui Frobenius sau Spengler, se poate pe bună dreptate opune teoriei kantiene. Situația astfel definită ne deschide însă dintr-o dată

¹ Examinînd „orizonturile spațiale“ specifice diverselor culturi, noi am ajuns la rezultate mai variate, astfel culturii babiloniene îi atribuim: *spațiul geminat*, culturii chineze: *spațiul din rotocoale*, culturii grecești: *spațiul sferic*, culturii arabe: *spațiul perdelat*, culturii românești populare: *spațiul ondulat*, etc. (a se vedea *Religie și spirit*, 1942, și *Știință și creație*, 1943).

posibilitatea de a purcede la critica teoriilor. Să însemnăm înaintea de toate că cele două teorii implică, dincolo de fațadele lor, și un fond de supoziții identice. În adevăr, teoria morfologică și teoria kantiană despre intuiția spațiului, opunându-se, trebuie să aibă și un temelie comun, pe care înfloresc opoziția. Care este suprafața de temelie identică, sau frontul comun al acestor teorii adverse?

Morfologia culturii înțelege intuiția spațiului — întâi, ca un factor dominant, exclusiv determinant și de putere simbolică al unei culturi sau al unui stil. Și al doilea: ca un act *creator* al sensibilității *conștiente*. Această de a doua propoziție ne apropie de Kant: intuiția spațiului e act creator al sensibilității *conștiente*! N-o înțelegea și Kant la fel? Deosebirea e numai că morfologii concep acest act creator drept *variabil*, cită vreme, după Kant, acest act ar fi constant și absolut. Ambele teorii se definesc și se precizează însă deopotrivă în legătură cu sensibilitatea *conștientă*. Teoria morfologică situează simțămîntul spațiului sau intuiția variabilă a spațiului în întregime în domeniul „conștiinței”; și poartă o vădită pecete kantiană: intuiția spațială e privită ca act *creator*. După cum ni se va descoperi mai la vale, se întîmplă să ne găsim aici tocmai în fața acelor supoziții teoretice, din care pornesc în cele din urmă toate dificultățile teoriei morfologice. Contribuția noastră la explicația fenomenului „stil” consistă în faptul fundamental că introducem, în problematica aceasta, factorul inconstientului în toată amploarea cuvenită, *adică nu numai ca un fapt liminar, ci ca mărime cu totul pozitivă*. Cu aceasta cîștigăm perspective teoretice noi, la care n-au apelat nici morfologia și nici kantianismul, spre a ieși din greutățile, cei se fac sau li se pot face. Baza teoriei noastre este în genere teza că pe plan inconstient avem de a face cu conținuturi și structuri psihice eterogene față de cele din ordinea conștiinței și în special supoziția, că inconstientul posedă orizonturi proprii, care sunt cu totul altele, decît cele ale conștiinței.

Să acordăm cuvîntului „orizont” același sens elementar, de care termenul se bucură în uzul cotidian. Acest sens poate fi mai curînd arătat cu degetul decît definit. Tot ce e, într-un fel sau altul, „obiect” al conștiinței, se situează într-un orizont „spațial” sau într-un orizont „temporal”. Spațiul și timpul sunt cele două orizonturi concrete ale conștiinței, înțeleasă ca o despicare polară de „subiect” și „obiect”. Să fixăm atenției noastre înainte de toate acest fapt: în calitate de cadre ale peisajului, în care se

găsește central situat subiectul conștient, aceste orizonturi au un caracter intuitiv-indefinit. Structura și forma spațiului sau a timpului e dată și hotărâtă în fiecare clipă de textura ca atare a peisajului, material sau psihologic. În calitatea lor de cadre intuitive ale obiectelor sensibile, aceste orizonturi sunt factori în mare grad indeterminați, care se înmlădiază oarecum după conținutul lor concret și care dobîndesc doar prin această mlădiere forme mai precise! Aceste orizonturi ale sensibilității sunt mărimi indefinite și absorbite ca atare de conținutul și formațiunile peisajului, pe care ele îl încadrează. Sfătuim cititorul să-și ridice în conștiință cu toată precizia acest fapt. Ca medii intuitive ale obiectelor sensibile, aceste orizonturi înglobează structurile și fizionomia peisajului; acolo unde aceste orizonturi ar trebui să ni se prezinte în propria lor structură, ele sunt prezente pe planul sensibilității concrete oarecum ca un apostrof. Spațiul și timpul, ca forme de sine stătătoare, au pe planul sensibilității concrete o existență apostrofică. Aspectele se schimbă cînd trecem pe planul imaginației. În imaginația noastră aceste orizonturi obțin forme și structuri mai determinate. În imaginația noastră, mediul spațial bunăoară poate să ia înfățișarea vizionară a infinitului tridimensional, sau a unei sfere precise, adică forme determinate, pe care același mediu spațial nu le are ca simplu cadru al peisajului sensibil. Ipoteza, la care vom recurge pentru a lămuri anume fenomene stilistice, este că inconștientul uman atribuie spațiului și timpului structuri și forme foarte determinate în asemănare cu indeterminația și plasticitatea capricioasă, care caracterizează spațiul și timpul pe planul sensibilității conștiente. Dacă ni se îngăduie să întrebuițăm, cu oarecare libertate și în duhul nevoilor momentane, termeni kantieni, poziția ipotetică, ce o luăm, echivalează cu afirmația: nu numai sensibilitatea conștientă, ci și inconștientul își are formele sale de intuiție; formele acestea sunt însă pe cele două planuri: inconștient și conștient, cu totul eterogene. Ori dacă inconștientul posedă în adevăr orizonturi proprii, distincte, se pune numaidecît întrebarea: cum vom putea să scoatem la lumină aceste orizonturi, bănuite a aparține inconștientului? Răspunsul, după preparativele teoretice de care ne-am îngrijit, nu prezintă greutăți. Nu e nevoie de nici un efort deosebit pentru a pune în evidență aceste orizonturi inconștiente. Ele ușurează examenul nostru, apărînd oarecum singure în conștiință, grație aceluși proces, pe care l-am numit „personanță“. Atenția ne e abătută mai ales spre *creația spirituală* cu conținuturile ei, care avîn-

du-și rădăcinile în inconștient și izbucnind din taințele regiunii, e destinată, credem, să ne trădeze ceva din substanța și orizonturile secrete ale acestuia.

În această perspectivă a inconștientului, inzestrat ex supositione cu orizonturi și structuri personante, rămîne să arătăm:

1. Care sunt dificultățile, ce se pun în calea teoriei morfologice despre „sentimentul spațiului“, ca exclusiv substrat determinant al „stilului“.

2. Cum se înlătură aceste dificultăți prin teoria „orizonturilor inconștiente“.

În aceeași perspectivă a inconștientului rămîne pe urmă să arătăm, care sunt ceilalți factori, nu mai puțin importanți, dar tot inconștienți, care determină fenomenul stilului. Teoria morfologică s-a limitat exclusiv la comentarii în jurul factorului spațial. Se va vedea că teoria despre sentimentul spațiului, ca substrat unic și global al fenomenului stil, e cu totul insuficientă și tot așa se va vedea că problematica stilului e mult mai complexă decît și-au inchipuit-o cercetătorii de pînă acum.

ÎN TRE PEISAJ ȘI ORIZONT INCONȘTIENT

Teza despre „sentimentul spațiului“, la care recurge morfologia pentru fundamentarea culturii, plutește în oarecare nebulozitate metafizică. Morfologia privește „cultura“ drept „organism“ independent, cu desăvârșire autonom și de un ordin superior tuturor soiurilor de organisme cunoscute. Poate fi un anume „sentiment al spațiului“ *sămînța*, din care crește un asemenea organism? Un organism e un fapt extrem de complicat, iar „sămînța“ știm de asemenea că nu e un lucru simplu. Poate avea un sentiment „al spațiului“ funcția unei semințe? Ni se pare că ajunși la acest punct, suntem simțitor cuprinși de vârtejul unei nebuloase, care refuză să se contureze. Probabil că și morfologii sunt încercați de același simțămînt al vidului și nesiguranței, sau cel puțin de simțămîntul unei transparențe împăinjenite. De aci poate încercarea lor, exagerată într-un fel, de a relua degrabă un contact excesiv cu vizibilul. În adevăr, teoria morfologică, plutind în esența afirmațiilor ei, într-o negură metafizică, ni se prezintă în alte privințe sub un aspect aproape vulgar-naturalist, amintind de aproape cunoscutele teorii despre mediul fizic și geografic al culturilor. Morfologia ține anume să aducă în dependență „viziunea spațială“, specifică unei culturi, de „peisajul“, în care apare această cultură. Cu aceasta, morfologia recade, fără să-și dea seama, de la nivelul înalt și anevoie cucerit al filosofiei culturii la cel al teoriei mediului, profesată cu un ostenitor lux de argumente în veacul trecut. Ar fi neapărat imprudent să tăgăduim legăturile felurite dintre anume aspecte ale unei culturi și peisajul, în care ea apare. Aici ne mișcăm însă pe un plan de adîncimi și ne interesează factorii, care determină un stil, *adică consecvențele de structură intimă a unei culturi*, sau a unor creațiuni spirituale, iar nu aspectele de suprafață ale lor. Nu facem opoziție de dragul opoziției și ne-am da bucuros asentimentul la trecerea de la un nivel de cercetare la altul, dacă ni s-ar arăta măcar o umbră de echivalență între peisajul unei culturi și viziunea spațială speci-

fică a acestei culturi. Viziunea spațială ar urma să fie în cazul acesta cel puțin ecoul diluat, sau reproducerea *schematică* a peisajului, în care apare cultura. Dacă încercăm să închipuim o asemenea echivalență, ne lovim numaidecît de grave și iremediabile obstacole. Trimitem la exemple.

Morfologia afirmă bunăoară că viziunea spațiului specifică culturii hamite sau arabe ar fi aceea a „spațiului-boltă”. Să admitem pentru un moment că este așa. Ceea ce nu prea putem înțelege este relația, enunțată ipotetic, între această viziune spațială și peisajul firesc al culturii hamite. Sau, mai bine zis, necesitatea unei asemenea conexități. De ce adică viziunea spațiului-boltă a trebuit să apară numaidecît în peisajul, în care a crescut și s-a dezvoltat cultura hamită? Răspunsul morfologiei ar putea să fie: viziunea spațiului-boltă a apărut în peisajul geografic, căruia i s-a anexat prin împrejurări istorice cultura hamită, fiindcă viziunea spațială în chestiune e acolo obsedant sugerată de o deosebit de acută imagine a cerului boltit. Oricît de îngăduitori am fi, un asemenea răspuns ni s-ar părea cel puțin naiv. Ceruri boltite se găsesc, din întâmplare, pretutindeni, dar nu se găsește pretutindeni viziunea spațiului-boltă, ca factor determinant al unei culturi! Relațiunea, construită de morfologi între „peisaj” și „viziune spațială”, nu rezistă unui examen mai insistent. Cum să înțelegem, de pildă, mai departe legătura dintre viziunea spațială a culturii antice grecești (corpul limitat) și peisajul, în care s-a dezvoltat această cultură? Prin care din aspectele sale ar oferi adică acest peisaj elenic, așa cum îl știm, cu marea și cu limanurile sale, împrejurări, mai prielnice decît peisajele de aiurea, pentru plămădirea viziunii spațiale în chestiune? Să confruntăm toate viziunile spațiale, din tabela spengleriană, cu peisajele corespunzătoare diverselor culturi. O legătură necesară între peisajul, în care apare o cultură, și viziunea sa spațială specificată, nu e de întrezărit în nici unul din cazuri. O excepție ar părea poate legătura, ce se face de ex. între stepa rusească și viziunea specifică a „planului infinit”. Dar *necesară* nu e nici relațiunea aceasta. La capătul operației de apropiere se ivește umbra aceleiași nedumeriri: de ce n-ar fi putut în cele din urmă să apară pe stepa rusească și o altă viziune spațială decît aceea a planului infinit? Peisajul, de astă dată stepa, nu constituie la drept vorbind, în nici un chip vreo rezistență, mîenită să zădărnicească iscarea în același loc a unei alte viziuni spațiale, cum ar fi, spre exemplu, aceea a infinitului tridimensional. În situația dată, ne-am deda deci unui joc de fantazie de o ne-

demnă sărăcie, socotind viziunea spațială imanentă unei culturi drept simplă sublimare schematică sau drept simplă diagramă a peisajului, în care apare cultura. Cert lucru, uneori peisajul poate să fie un moment prielnic, care să înlesnească plămădirea unei anume viziuni spațiale. (Stepa rusească — planul infinit.) Dar tot așa de adevărat e că în unul și același peisaj ar putea să apară viziuni spațiale cu totul diferite (în stepa rusească ar fi putut să se ivească tot așa de bine și sentimentul spațial al infinitului tridimensional). Ceea ce trebuie să dea serios de gîndit e însă faptul că uneori poate să existe o vădită incongruență de structură între peisajul unei culturi și viziunea sa spațială specifică. Dacă vom izbuti să dovedim aceasta cu exemple, se va evidenția că orice încercare, de a face vreo conexiune prea strînsă între peisajul unei culturi și viziunea sa spațială, e caducă. O altă întrebare rămîne totuși în picioare: ce reprezintă viziunea spațială dacă ea nu este numai diagrama peisajului? Întrebarea, oricît ne-ar apropia de obscurități liminare, nu poate fi ocolită. Viziunea spațială trebuie să fie în ultima analiză, reflexul unor profunzimî suflatești, sau un fel de emisiune pe plan de imaginație a unui prim fond spiritual al nostru. Se pare că inconștientul, individual sau colectiv, își durează un *orizont*, o perspectivă sub presiunea esenței sale native. Un orizont de o anume structură e proiectat din partea inconștientului, ca o prelungire firească a sa, în mediul în care inconștientul trebuie să se realizeze. Într-un astfel de orizont inconștientul își găsește o întîie concretizare a posibilităților sale latente, o perspectivă, care înseamnă o desfășurare firească a sa, și fără de care el nu poate trăi. La baza așa-numitului sentiment spațial specific al unei culturi sau al unui complex de creațiuni spirituale, individuale ori colective, stă, după părerea noastră, un orizont sau o perspectivă, pe care și-o creează inconștientul uman, ca un prim cadru necesar existenței sale. Nu numai sensibilitatea conștientă posedă un orizont spațial, ci și inconștientul posedă un asemenea orizont. Asupra utilității explicative a acestei „dublări“ ne vom lămuri numaidecît. Să notăm înainte de toate că există o importantă diferență între conștiință și inconștient în ceea ce privește raportul lor față de orizonturile, ce li s-au hărăzit. Sensibilitatea conștientă e obiectiv îndreptată spre peisaje, dar nu structural solidară cu ele; sensibilitatea conștientă își schimbă adică după plac orizontul. Nimic nu o leagă în privința aceasta. Inconștientul, durîndu-și o perspectivă sau un orizont, se solidarizează cu el, ca și cu un cadru organic al său. Incon-

știientul, supus unui sens unic, e constituit și structurat în așa fel, că nici nu poate să existe decît într-un anume orizont spațial, asupra căruia se fixează ca asupra unei părți integrante a ființei sale. Din momentul în care inconștientul unui ins și-a găsit o întîie categorică expresie într-un anume orizont spațial, totdeauna structurat într-un anume chip și nu altfel, conștiința insului se poate deplasa prin orice peisaje, oricît de diverse; în pofida împrejurărilor caleidoscopice schimbătoare, conștiința insului va fi pătrunsă de rezonanțele adînci și grave ale orizontului său inconștient unic, persistent. De ecourile orizontului inconștient se vor resimți permanent creațiile spirituale ale insului, indiferent de peisajele, în care el e vremelnic statornicit. Operăm astfel o distincție adînc tăiată: un lucru e orizontul de peisaj *multiplu* și divers al conștiinței, și *străin* de aceasta ca orice obiect; și cu totul altceva e orizontul spațial *unic* al inconștientului, ca parte integrantă și *organică* a acestuia. Această disociere de orizonturi, aparținînd celor două planuri ale vieții, ne va înlesni înțelegerea unui șirag de fenomene. Teoria noastră despre orizontul spațial al inconștientului, ca factor cu totul deosebit de orizontul spațial al conștiinței, explică întîi — de ce în unul și același peisaj pot să coexiste culturi cu sentimente spațiale diferite, și al doilea — de ce în peisaje, de conformații și profiluri cu totul diferite, poate să se mențină indefinit timp o cultură de o unică și permanentă viziune spațială. Relațiunea dintre peisaj și viziune spațială nu e așa de simplă și fără echivoc, cum au imaginat-o morfologii. Relațiunea în chestiune comportă tot felul de variante, a căror semnificație depășește de fiecare dată pe aceea a echivalenței. Peisajul poate, ce-i drept, să se integreze de la sine, fără fricțiuni, neted, într-un angrenaj sufletesc, dar tot așa peisajul ar putea să nu intre într-un asemenea angrenaj, rămînînd aci un corp străin, neasimilat, un simplu obiect exterior al conștiinței. În sprijinul teoriei noastre despre orizonturile inconștientului, ca factori pozitivi și eficienți, se pot aduce diverse fapte istorice și etnografice. Să ne oprim un moment asupra faptului că în unul și același peisaj pot să coexiste, indefinit timp, culturi de viziuni spațiale cu totul distincte. Fenomenul merită atenția cuvenită faptelor de importanță crucială. În căutarea exemplelor nu trebuie să mergem mai departe decît pînă în Ardealul nostru, această vatră etnografică de-o excepțională bogăție. În acest peisaj, de mari focare și dense interferențe spirituale, poporul saxon rezistă de sute de ani alături de cultura populară românească, de un foarte înalt nivel, dedesub-

tul căreia deslușim de asemenea imponderabilul unei viziuni spațiale nu mai puțin specifice. Identificăm în viziunea spațială a poporului saxon pe aceea a europenilor apuseni, adică aceea în care s-a întrupat spiritul gotic, mistica libertății de nimic îngrădită, și duhul dirz, ingineresc, al unei gigantice lupte cu natura. Acest vast cadru organic și inconștient și l-a adus poporul saxon cu dinsul, chiar acu opt sute de ani de pe malurile Rinului. Viziunea spațială românească, de altă parte, este aceea pe care o relevăm mai la vale.

Invităm cititorul să asculte o doină românească, să o supună unui examen interior, încercînd să și-o închipuiască în corespondență cu una din amintitele viziuni spațiale ale lui Frobenius sau Spengler. Operația nu va reuși. Nu o dată ni s-a spus, din partea străinilor, care auzeau întâia oară o doină, că această muzică ar aduce cu cea rusească. Apropierea se făcea desigur sub înfriurirea întîiei impresii, și aprecierea e anterioară unei necesare familiarizări. De fiecare dată ne-am simțit obligați să respingem, ca inadecvată și insuficientă, comparația. Găsim anume că doinei noastre îi lipsește înainte de orice fundalul, pe care de obicei îl presimțim puternic și obsedant în dosul cîntecului popular rusesc: stepa, planul infinit. Doina posedă, ca fundal, un alt spațiu: plaiul. Plaiul, adică spațiul cu anume posibilități ritmice: un plan limitat, înalt, scurs în vale, cu zarea închisă, și dincolo de zare iarăși piept și vale la infinit. Orizontul acesta este acela al unui infinit undulat. Vorbim aici nu numai despre plaiul adesea amintit în poezia populară, precum în *Miorița*, ci mai ales despre plaiul neamintit cu cuvinte, din poezia și muzica noastră populară, despre acel plai omniprezent, ca spațiu sufletească al cîntecului. Doina și balada noastră au rezonanța specifică a infinitului undulat. Întocmai cum un cîntec alpin, gîlgiitor multiplicat de propriile ecouri, nu se poate imagina fără de planurile verticale ale marelui munte, întocmai cum într-un cîntec de joc argentinian ghicești nemărginirea melancolică și fierbinte a întinselor pampas, întocmai cum un ciardaș unguresc îl întregеști, fără să vrei, cu planul neted al pusteii, cu pusta care nu apasă ci-i un vast îndemn de descărcare, tot așa complementul organic al doinei și al baladei noastre — ni se pare „plaiul“. Plaiul, sau spațiul ritmic alcătuit din podiș înalt și vale. Sufletul românesc, care se simte acasă la el numai pe plai, are un mers, care-i aparține și-l diferențiază. Mersul acesta e un ritmic suîș și coboriș. Starea sufletească, cea mai insistent cîntată în poezia noastră populară, e „dorul“. Să se asemene o

dată cuvîntul „dor“ cu corespondentul său german „Sehnsucht“. Cuvintele acestea au, fiecare, o fizionomie proprie; cu cît le ascuți mai de aproape, cu atît ele devin oarecum mai intraductibile. Abstract vorbind, cuvintele „dor“ și „Sehnsucht“ denumesc desigur aceeași stare sufletească, dar sensul lor intim diferă de sensul lor comun, de circulație. „Dorul“ ni se pare mai naiv, mai sănătos, mai organic, decît „Sehnsucht“-ul. Ca semnificație „Sehnsucht“-ul poartă accentul unui vag sentimentalism. Raportate mai ales la orizonturile spațiale implicate, cuvintele acestea dobîndesc înțelesuri, care diferă simțitor unul de celălalt. „Sehnsucht“-ul cuprinde un mai larg gest al depărtării și presupune ca fundal infinitul tridimensional, un infinit, dacă voîți de esență romantică. Cîtă vreme „dorul“ e colorat mai ales de năzuința de a depăși orizontul închis al văii sau al dealului. (Se știe cît de frecvent e în poezia noastră populară motivul anexat dorului: „dealul să se schimbe în șes“.) Spațiul imaginar, despre care vorbim, îl presimțim nu numai în doină și în baladă, ci și în alte creațiuni ale sufletului românesc. Acest spațiu e chiar unul din factorii dominanți în structura acestuia. Ceva din legănarea lentă și din rotunda zare a plaiului, ceva din ritmul fără violențe al dealului și al văii, ghicim și în jocurile noastre. Să se compare ritmul domol și elementele formale ale unui dans tipic românesc, monoton legănat, cu nebunia nesatisfăcută și fără soluție a unui dans rusesc, jucat aproape de pămînt, dansatorul voind parcă să devină una cu stepa. Dansul nostru e dansul lent al unui om, care suie și coboară, chiar și atunci cînd stă pe loc, sau al unui om definitiv legat de infinitul ritmic alcătuit din deal și vale, de infinitul ondulat. Nu e locul să intrăm în amănunte și în descrierea lor, avem însă convingerea că în sprijinul viziunii spațiale, ce o relevăm, se pot aduce exemple edificatoare din cele mai disparate domenii ale vieții populare. Casele în apus manifestă tendința creșterii în sus, în dreaptă potrivire cu verticala sentimentului ceresc, stăpînitor acolo. Casele în Rusia, cele de la țară, manifestă mai mult tendințe orizontale, ca și planul interior al vieții rusești. Casa românească nu urmărește exclusiv, sau ostentativ, nici verticala, nici orizontala, ci pe amîndouă în stăpînită îmbinare și armonie, căci cadrul ei spațial (dealul-valea) nu îngăduie ipertrofia unei tendinți în dezavantajul celeilalte. Cultura populară românească (poate și cea balcanică în genere) posedă așadar și ea o viziune spațială specifică, care ia forma determinată a infinitului ondulat. Să numim acest cadru inconștient al vieții noastre: „spațiu mioritic“.

În Ardeal coexistă cu alte cuvinte, grație substanțelor umane care umplu peisajul, viziunea spațială gotică, a infinitului tridimensional, și viziunea mai răsăriteană și mai vegetativă a spațiului mioritic. Saxonul transplantat de aiurea și-a înălțat în duhul unui sever extaz turnurile de piatră — săgeți gata de a porni spre cer —, iar alături, băștinaș trecător, închinat ducerii și întoarcerii, după cum poruncește steaua sezoanelor, ciobanul valah, cîntîndu-și din fluier doina, își creează atmosfera de veșnic suiș și coboriș a spațiului său mioritic.

În exemplul „spațiului mioritic“, ne-am simțit îndrumați spre amalgamarea orizontului inconștient cu peisajul. („Infinitul ondulat“ cu „plaiul“.) Această îmbinare nu înseamnă totuși o confundare sau o identificare. Aci e vorba de un caz fericit în care „peisajul“ intră fără rezistențe într-un angrenaj sufleteșc. „Peisajul“ îmbracă de fapt o semnificație secundară, sufletească, împrumutată prin reflex din partea substanței umane. Niciodată „plaiul“, prin sine însuși, nu ni s-ar descoperi cu semnificația unui „infinit ondulat“, de accente sufletești. Că nu suntem de loc dispuși a confunda cei doi factori, o arătăm prin sublinierea unui alt fapt, care are darul de a aduce de altfel în nou și neplăcut impas teoriile morfologice. Faptul este următorul: un suflet, individual sau colectiv, poate să trăiască inconștient într-un anume orizont spațial chiar și atunci cînd peisajul real al vieții sale cotidiene contrazice la fiecare pas structura spațiului inconștient. Astfel avem motive să credem că de pildă românul trăiește inconștient în spațiul mioritic, chiar și atunci cînd realmente viețuiește de zeci sau sute de ani pe bărăgane. Cîntîndu-și doina, românul își evocă și pe șesurile natale, în permanență, duhul legănat al spațiului-matrice al său. Occidentalul, indiferent că trăiește la munte sau la șes, pe continent sau pe insule, în Europa, în America sau în Australia, în zone temperate, la tropic sau subtropic, se va păstra, prin atitudinile și inițiativele sale, în același orizont infinit, ca și în țara de obîrșie. Peisajul american sau australian nu l-au răzbit într-atît ca să-și schimbe orizontul-matrice.

Față de o situație, atît de tulburătoare prin labilitatea și sinuozițiile ei de-o parte, și prin fixitatea ei aproape nefirească de altă parte, problema nu mai poate fi pusă în termenii ațipiți ai teoriei mediului. Se impune o diferențiere netă de concepte. Una e peisajul real, caleidoscopic, în care se așază întîmplător un suflet, și altceva e orizontul spațial inconștient, menhir care rezistă tuturor intemperțiilor. Orizontul inconștient, cu darul său de a străbate

„personant“ pînă în creațiile spirituale de fiecare moment ale acestui suflet, e de o eficiență neegalată de nici o materialitate. Între peisajul real și orizontul inconștient pot să se țese uneori itele subtile ale unui acord interior, de întregire, dar tot așa între ele poate să se caște un profund dezacord. Faptul, nu tocmai dosnic, că astfel de dezacorduri sunt cu puțință și chiar frecvente, n-a prea fost luat în seamă de morfologia culturii. Prin ceea ce problema esențială a scăpat, nelichidată. Corespondența dintre o cultură și peisaj se reduce în fond la un raport extrem de labil. Peisajul, singur, fără de orizonturile inconștiente, lămurește fără îndoială bruma de aspecte exterioare, dar nu poate să explice nimic din structura intimă și mai profundă a unui stil cultural. Dificultățile, cu care luptă zadarnic morfologia, se înlătură sau cad de la sine, de îndată ce ne hotărîm pentru soluția mai crudă de a tăia nodul cu sabia, și de a admite că inconștientul nostru își are un orizont propriu, care e, sau poate fi cu totul altfel decît sunt orizonturile spațiale de peisaj ale sensibilității conștiente. Să mai spunem că aici ne găsim în zona nepipăitului și inefabilului? — că nu poți să cobori pur și simplu în girlică pentru a vedea aievea fantomele ce locuiesc în pivniți? Trebuie o lungă deprindere a sensibilității stilistice spre a ghici aceste orizonturi inconștiente — din vibrațiile și din accentele conștiinței însăși.

Afirmam mai sus că orizonturile inconștiente iau ființă și se structurează sub presiunea unui primar apetit de cadru al spiritului. Nu e decît prea firesc ca aceste orizonturi să fie deci în mai mare măsură ale ființei noastre, decît sunt și pot să fie vreodată orizonturile de peisaj ale conștiinței. Orizonturile inconștiente ne reclamă în alt grad decît peisajul. Orizonturile inconștientului, oarecum inalienabile, fac parte din ființa și substanța vieții noastre, cită vreme orizonturile de peisaj ne țin efemer legați doar printr-un sentiment oarecare, printr-o amintire, prin cine știe ce obscur alean, sau prin nimic.

Cu enunțarea ipotezei despre existența unui orizont spațial al inconștientului, ne găsim numai în tîndanii noastre teorii despre factorii care determină stilul unei culturi sau al unei spiritualități, individuale ori colective. Prin ancorarea acestei probleme în inconștient, perspectiva s-a lărgit, într-atît că întrezărim nu unul, ci un șir de factori, de egală însemnătate și deopotrivă angajați în determinarea fenomenului „stil“.

ORIZONTURI TEMPORALE

Cercetătorii, care au încercat să sondeze substraturile fenomenului stil, și-au concentrat luarea-aminte aproape exclusiv asupra „sentimentului spațiului“. După destilarea acestui factor, teoreticienii s-au oprit, crezând că dețin explicația totală a fenomenului. Totuși, nu mai departe decît doctrina tradițională despre formele sensibilității, sau experiența de fiecare clipă, ar fi trebuit să le rezeze suficiența și să-i silească la afirmații mai precaute. În afară de orizontul spațial, conștiința posedă și un orizont temporal. După considerațiile de pînă aci ne simțim îndemnați, chiar și numai de duhul simetriei, să ne întrebăm dacă orizontul temporal nu comportă și el, la fel cu orizontul spațial, considerații în perspectiva inconștientului. Răspunzînd afirmativ, nu facem, desigur, decît să toarcem mai departe firul unei analogii ispititoare. Cerem cetitorului favoarea de a proceda cu noi alături la construcție. Să admitem și existența unui orizont temporal, inconștient! În virtutea postulatului nostru inițial cu privire la inconștient, vom face afirmația că un asemenea orizont temporal inconștient nu trebuie să coincidă ca structură cu orizontul temporal al sensibilității conștiente. Teoreticește această dublare devine de fapt rodnică mai cu seamă dacă concepem orizontul temporal conștient și orizontul temporal inconștient ca fiind cu totul eterogene. În adevăr, dacă ne orientăm după efectele sale personante, orizontul temporal inconștient nu oglindește de loc structura timpului fizic sau psihologic al sensibilității conștiente. Timpul sensibilității conștiente ni se înfățișează ca un mediu omogen, cînd e înregistrat fizicește, iar psihologicicește, în genere, ca o succesiune indefinită de momente indiferente, care trec cînd mai repede, cînd mai încet, după starea psihică doar a privitorului. Inconștientul inzestrează însă timpul cu *accents* și-i atribuie oarecum o *configurație*. Momentele timpului, ca orizont al inconștientului, nu se succedază egale, sau amorf, pe unul și același plan al unei curgeri fără tensiuni, ci se complică interior, dobîndind un fel de fizionomie sau profil. Dimensiunile timpului sunt: prezentul,

trecutul, viitorul. Forma, ce o ia timpul ca orizont inconștient, atîrnă în cele din urmă de accentul, cu care inconștientul apasă asupra uneia din dimensiunile timpului. După cum accentul zace mai mult pe prezent, pe trecut sau pe viitor, sunt imaginabile tot atitea orizonturi temporale de profil diferit. În această configurare a timpului se exprimă, ca și în cazul orizonturilor spațiale inconștiente, anume înclinări, preferințe, și o sete de cadru propriu, ale substanței sufletești umane. Dacă ni se îngăduie să denumim metaforic principalele orizonturi temporale posibile, și de profil divers, ale inconștientului, vom deosebi:

1. Timpul-havuz.
2. Timpul-cascadă.
3. Timpul-fluviu.

Să ne oprim cîte puțin lîngă fiecare din aceste profiluri. „Timpul-havuz“ este orizontul deschis unor trăiri îndreptate prin excelență spre viitor. În cadrul acestui orizont temporal, se atribuie viitorului o valoare exclusivă și dominantă, o suveranitate acaparantă, de care nu se bucură nici prezentul și nici trecutul, care sunt privite cel mult ca trepte, într-o suire fără capăt. Acest fel de timp e trăit și înțeles prin sine însuși, indiferent de conținutul său, de ceea ce se petrece în el, ca o ascensiune fără limite. Pentru sufletul, care trăiește într-un asemenea orizont, timpul are, chiar numai prin realizarea sa, darul să înalțe neconținut nivelul existenței. Timpul ar fi, grație structurii sale ascendente, creator de valori tot mai înalte. Sufletul statornicit într-un asemenea orizont temporal gustă certitudinea, prin nimic demonstrată, dar nu mai puțin trăită, că totdeauna clipa următoare posedă prin ea însăși semnificația unei înălțări față de ceea ce este sau a fost.

„Timpul-cascadă“ reprezintă orizontul unor trăiri pentru care accentul supremei valori zace pe dimensiunea trecutului. Timpul, prin el însuși, și deci cu atît mai mult prin ceea ce se petrece în el, înseamnă cădere, devalorizare, decadentă. Clipa, ce vine, este, prin faptul doar că bate mai tîrziu, oarecum inferioară clipei antecedente. Timpul-cascadă are semnificația unei necurmăte îndepărtări în raport cu un punct inițial, investit cu accentul maximei valori. Timpul e prin însăși natura sa un mediu de fatală pervertire, degradare și destrămare.

„Timpul-fluviu“ își are accentul pe prezentul permanent. În această ipostază, timpul e considerat ca un mediu al unor realizări egale, care nu sunt nici mai valoroase, dar nici mai puțin valoroase decît au fost cele ale trecutului sau vor fi cele ale viitorului. Prezen-

tul, de ieri, de astăzi, de mâine, e privit de fiecare dată ca existînd pentru sine, sieși suficient, nici treaptă spre ceva mai înalt, ce va fi, nici fază de disoluție a unui ceva mai înalt, ce a fost. Timpul e, în oricare fază, concentrat în prezent. Astfel, în totalitatea sa, el reprezintă o curgere ecvatională de clipe egal de prețioase. Timpul acesta e adunat cu totul în momentul de față, dar tot așa în tot ce a fost sau poate deveni moment de față. Nici un moment nu există numai ca trecere spre celălalt moment, ci e scop în sine și pentru sine.

Configurarea diversă a timpului consistă deci, înainte de toate, în faptul că i se imprimă o direcție și un sens unic, care e anterior oricărui sens fizic, vital, sau moral, dar despre care nu ne putem face decît o idee de a doua mină, reflectată, simbolică. De aci nevoia de a recurge din capul locului la modele materiale, la metafore precum „cascada“, „havuzul“, „fluviul“.

În istoria gîndirii umane, de multe ori poate mai dramatică decît cea a faptelor, s-au zămislit, concomitent cu tot atîtea treziri și lărgiri ale conștiinței, nenumărate concepții metafizice despre existență. Ar fi interesant să se examineze odată raportul, în care se găsesc aceste concepții metafizice față de orizonturile temporale. Realitatea istorică ne confirmă degrabă bănuielele. Unul dintre orizonturile temporale inconstiente, despre care am amintit, sau vreun derivat al lor, ni se va dezveli totdeauna în dosul unei concepții metafizice, despre existență, oarecare.

„Timpul-havuz“ de ex. îl întrezărim ca fundal sau perspectivă secretă a culturii și religiei ebraice, nu mai puțin însă și ca fundal al diverselor metafizici europene. Timpul, în care se simte respirînd, trăind, sperînd, sufletul ebraic, își are accentul hotărît și fără ocol pus pe dimensiunea viitorului. În cadrul acestei perspective temporale, viitorul ni se revelează oarecum ca o dimensiune mesianică. Ceea ce am afirmat despre timp ca orizont inconstient, ca parte integrantă a unei substanțe sufletești, ne îndrituiește la afirmațiunea că pentru sufletul și mentalitatea ebraică viitorul e mesianic, ca dimensiune temporală în sine. Viitorul e mesianic, nu fiindcă apariția Mesiei a fost profețită pentru viitor; situația ni se prezintă mai degrabă tocmai invers: în cadrul ebraic ceasul Mesiei a fost profețit pentru viitor, fiindcă evreul, prin tendințele lăuntrice și prin structura sa sufletească este categoric orientat spre viitor. Evreul și-a creat, datorită întregii sale firi sufletești inconstiente, un orizont temporal *ascendent*.

Același model de timp, timpul-havuz, îl surprindem ca un fel de substrat sau fundal într-o seamă de sisteme metafizice foarte caracteristice de altfel pentru cultura europeană. Iată câteva asemenea sisteme. În concepția lui Hegel, timpul este mediul, care mijlocește Ideii, sau Divinității, realizarea dialectică în cadrul istoric. Timpul e mediul, de care se folosește Ideea, în mersul ei cadenciat, potrivit unor știute măsuri ritmice, pentru a se împlini istoricește, trecînd din „puneri“ și „opuneri“ la tot mai vaste realizări sintetice. După Hegel, Ideea cu toată horbota ei abstractă, se complică și se desfășoară pe planul pur logic, în afară de timp. Dar faimoasa întoarcere la sine a Ideii, din înstrăinarea ce o suferă realizîndu-se ca „natură“, întoarcere ce are loc sub semnul spiritului obiectiv, ca proces istoric, se realizează *în timp*. Timpul e deci scara suitoare a Ideii în întrupările ei istorice sau drumul către sine însăși al Divinității. Ca atare timpul are un sens unic, de jos în sus. Același „timp-havuz“ este fundalul, pe care se desenează doctrina filosofică și științifică a evoluționismului, doctrina ce s-a bucurat la un moment de-o supremație nediscutată asupra opiniilor veacului al 19-lea. Hegelianismul și evoluționismul științific sunt cele două firme pe fața secolului trecut. Reprezentantii unuia și reprezentanții celuilalt s-au îndușmănit cu entuziasm pueril, fără a-și da seama că doctrinele lor sunt gemenii siamezi, prin care curge fără obstacole același singe. Evoluționismul închipuie devenirea lumii ca o trecere de la haos la un cosmos tot mai organizat, ca o trecere de la un nivel de echilibru inferior, la un nivel de echilibru superior. Lumea e cu atît mai eterogen organizată în sisteme stabile și cumpănite, cu cît e mai avansată în timp. Timpului i se imprimă cu alte cuvinte virtuți creatoare. Tot ce trăiește în timp e supus unei complicațiuni interioare; existențele își măresc pas cu pas diametrul finalității lor interioare. Tot ce trăiește în timp e împins înainte pe o scară infinită, ca îngerii pe scara lui Iacob. Fazele trecute și prezente nu sunt niciodată a se privi în sine, în chip izolat. Trecutul și prezentul sunt numai *trepte*, împlinirea aparține viitorului. Nici o clipă nu este scop în sine; orice clipă e aservită clipei următoare, de mai înaltă demnitate decît cea trecută. Prin definiție timpul înseamnă intensificare crescîndă, amplificare neînteruptă, de valori. Desigur că acest „timp-havuz“ e și substratul inconstient al tuturor ideilor progresiste. Credința în progres nu e decît una din concretizările posibile în perspectiva ascendentă a acestui model temporal. Cei mai mulți europeni, trăind în acest orizont, refuzați de trecut,

scăpați de clipa aceasta, chemați de viitor, nici nu-și pot închipui că ar mai fi posibile și alte viziuni despre timp, și eludează prin instinct orice problematică, ce ar putea naște nedumeriri cu privire la veșnica ascensiune.

Astfel de viziuni, diferite de cea curentă, sunt totuși posibile. „Timpul-cascadă“ e bunăoară un asemenea orizont-fundal, propriu înainte de toate unui mare număr de doctrine, întru care s-a frământat duhul mediteranean spre sfârșitul lumii antice. Să ne oprim pentru un moment lângă acea complexă epocă de efervescentă spirituală, de dezmetică și factice știință, de luptă între Eros și moarte, de asceză și dezmățare, cunoscută indeobște sub numele de „elenism“. Caracteristice veacului sunt cu osebire sistemele gnostice și neoplatonice. Să însemnăm că e vorba despre o multime amănunțită de sisteme, școli, rituri, eclesii. Apologetii creștini, cari se socoteau apărători ai dreptei ortodoxii, singuri, fac amintire despre citeva duzine de sisteme gnostice, de nuanță creștină. Calculul probabilităților ne autorizează să adăugăm la acestea cel puțin tot atâtea, de nuanță păgînă. Flora a fost deci cu totul considerabilă, mai ales dacă ținem seamă și de împrejurarea că despre multe sisteme esoterice, cunoscute numai din partea inițiaților, s-a pierdut orice urmă, mai înainte de a încăpea pe mîna laicilor. O abstracțiune adesea artificială și o fantazie inorganică au colaborat frenetic la plămuierea acestor sisteme. Miturile, ideile și alegoria și-au dat întîlnire într-o universală orgie, ca să alcătuiască împreună stranii constelații de gînduri, ce nu pot fi gîndite, și întortocheate ierarhii de vedenii, ce nu pot fi văzute. Acest mare carnaval al filosofiei, în care substanțele apar pitoresc mascate, într-atît că nu le mai poți recunoaște, și în care alegoriile reprezintă de multe ori adevărate mostre de artificialitate, a durat citeva veacuri. Sistemele gnostice și neoplatonice, oricît de diverse prin elementele lor pitorești și locale, ni se descopăr totuși, la o privire mai din apropiere, ca fiind articulate după o schemă și pe o osatură comună. Astfel, bunăoară, aproape toate sistemele admit pentru început, existența unei supreme substanțe, care se degradează în timp, prin emanații din ce în ce mai inferioare. Sistemele așază totdeauna, la început, un mare cheag divin, care, alunecînd pe panta timpului, se devalorizează singur, fie prin produse de calitate tot mai redusă, fie prin copii tot mai imperfecte, fie prin generări de posibilități tot mai scăzute. Prin acest proces de alterare cronică trec nu numai puterile cosmice, ci și omenirea. Omenirea se depărtează cu fiecare pas,

cu fiecare clipă, de starea originară, care a fost nu numai o stare de fericire, ci și o stare de firească superioritate. Timpul conduce cu alte cuvinte, prin însăși structura și firea sa, la devalorizare, degradare, pervertire, împrăștiere și destrămare. Potrivit acestei viziuni, tot, ce are înțietate în timp, se bucură și de înțietate ierarhică într-o scară de valori. E adevărat că același orizont al „timpului-cascadă“ îl găsim și în vechile mitologii, care, după cum se știe, eroizează și divinizează leatul începuturilor, al lumii, al omenirii, al așezămintelor, al cetăților. De pe acest fundal al timpului-cascadă se desprinde mitul babilonic-biblic al genezei și al paradisului, despre o mare lumină presolară și despre omul imaculat de la început, despre crime cu efecte cosmice, despre îngeri pervertiți prin împreunare cu făpturi sublunare — pe urmă. Dar în mitologia cărui popor nu se găsește, oare, cel puțin o ștearsă răsfringere a concepției despre faza de lumină și de aur a începutului? Concepția e chiar așa de generală, încît unii gînditori de astăzi sunt dispuși să vadă în ea reflexul desfășurării reale a existenței și a omenirii. Dar „timpul-cascadă“ nu e prezent, ca fundal, numai în diverse mitologii. Într-un sens, același orizont îl întrezărim bunăoară și în metafizica platonică, după care lumea Umbrelor, atinsă de imperfecție și crestată de urîtenie, e precedată de lumea Ideilor, singura realitate neaoșă, singura existență fără pată. Cea mai accentuată expresie și-a găsit-o însă acest orizont totuși în neoplatonism și în gnosticism. Fie că puterile cosmice sunt imaginate ca elemente impersonale, fie că sunt închipuite sub formă personal-ipostatică, ele sufăr degradarea în ordinea, în care emană sau se nasc: sus de tot, sau la început, e spiritul pur, vin pe urmă logosul, sufletul sensibil, sufletul vegetativ, materia; sau aceleași puteri închipuite ipostatic: Dumnezeu, cetele spiritelor superioare, cetele mijlocii, inferioare, apoi oamenii și animalele, apoi plantele și mineralele; aceeași ierarhie și cascadă poate fi privită și sub aspect spațial: sus stă neclintit punctul divin supracosmic, din el emană razele logosului, acestea îmbrățișează sfera ideilor; în sfera ideilor intră ca tot atîtea globuri mai mici cerul astral, sfera planetelor: supuse tuturor sunt lumea sublunară, aerul, pămîntul, omul, materia. Logic și consecvent dezvoltată, o asemenea viziune despre timp (încremenind, timpul devine spațiu) e desigur extrem de deprimantă și demoralizantă. În permanență, viziunea despre timpul pornit irevocabil spre nadir — devine chiar insuportabilă. Omul va reacționa împotriva viziunii,

punându-și speranța în posibilitatea unei tehnice rituale sau a unei minuni, prin care să se anuleze efectele dezastruoase ale timpului. Punind piciorul în pragul existenței, omul va imagina într-un fel întreruperea efectivă a acestui timp-cascădă, întrerupere datorită fie unui miracol unic sau repetat, fie întrupării unui mare salvator cosmic, fie magiei supreme a unui ritual omnipotent. Omul, pentru a scăpa din cleștele depresiei, va imagina adică, un agent transcendent, înzestrat cu darul de a inversa sau de a restaura direcția timpului.

„Timpul-fluviu“ e un alt orizont inconștient posibil pentru ilustrarea căruia se pot aduce elocvente exemple. Timpul-fluviu se înfățișează ca un mediu, în care se scurge, fără posibilități de alterare, o permanentă substanță; substanța se manifestă în fiecare moment, în altă formă, dar deplină. Fiecare clipă devine, prin aceasta, scop în sine, deoarece ea cuprinde totul. Prezentul nu este treaptă în slujba viitorului, nici pervaz de reprivire elegiacă asupra trecutului; prezentul este el însuși autonom, sieși stăpîn. În genere, concepțiile statice despre existență înțeleg timpul, fie ca simplă iluzie, fie ca fluviu, egal sieși. În cazul din urmă timpul este matca, în care curge sau se condensează, în faze susținute la același nivel, aceeași substanță a existenței, care nu poate fi nici sporită, nici micșorată, nici înălțată, nici degradată. Dar nu numai concepțiile statice despre existență includ acest prund al „timpului-fluviu“. Concepțiile, foarte la modă în ultimele decenii, care ne invită să considerăm de pildă istoria drept o succesiune de faze distincte, fiecare nouă și unică în felul său, în afară de orice șabloane, dar de egală valoare, se proiectează în fond pe același orizont. (Aici ne vin în minte mai ales concepțiile istorice Rickert-Windelband.)

Timpul-havuz, timpul-cascădă și timpul-fluviu sunt tipurile principale de viziuni ale timpului, care își dispută dominanța asupra spiritului uman. E aproape de prisos să adăugăm că uneori aceste viziuni apar câte două, sau chiar tustrele combinate, sau suprapuse. Astfel iau ființă acele viziuni complicate, ciclice sau spirale, despre timp, care, fiind derivate, nu ne pot interesa aici decît mai lăaturalnic, sau prin tangentă. Un timp ciclic implică de pildă concepția naturalistului Cuvier, despre creațiunile repetate. În opoziție cu Lamarck și cu ideea evoluției, prin etape infinitesimale, Cuvier explica formațiunile geologice și rămășițele paleontologice, plantele și animalele fosile, prin catastrofe gigantice și prin repetate creațiuni divine. Timpuri

ciclice cuprind mai departe diverse cosmogonii, la inzi, la greci. Lumile iau naștere și pe urmă sunt reabsorbite în fondul din care au purces, în chip repetat. O curioasă contaminare a timpului ciclic cu timpul-fluviu are loc în cosmogonia fizico-poetică a lui Nietzsche: aceeași lume, aceeași existență, se repetă de infinit de multe ori, la fel, până în cel mai mic detaliu. Ideea despre veșnica reîntoarcere e unul din motivele cele mai poetic speculate în cîntecul și în evanghelia lui Zarathustra. „Eu mă reîntorc, cu soarele acesta, cu pămîntul acesta, cu acest vultur, cu acest șarpe — nu pentru o nouă viață sau pentru o viață mai bună, sau pentru o viață asemănătoare: eu mă întorc veșnic pentru una și aceeași viață în mare și în mic“ (*Also sprach Zarathustra*, Reconvalescentul). Un alt exemplu de viziune derivată despre timp ne oferă Goethe în concepția sa despre evoluția omenirii. Goethe își închipuia această evoluție în sens ascendent, dar cu faze analoage, la nivel tot mai înalt. Acest timp ar cere să fie reprezentat printr-o „spirală“.

Este în genere de notat că modul cum gînditorul, omul de știință sau laicul înțeleg istoria, nu numai a omenirii, ci și a lumii, adică istoria ca dimensiune a existenței, atîrnă de fiecare dată, în ultima instanță, de un anume orizont temporal inconștient. Ideea că ar exista o „istorie“ pur și simplu, ca agoniseală sigură a unei obiectivități, o istorie care prin sensul ei să fie scutită de ambiguitate și care să poată fi înțeleasă de oricine, orișunde, e o prejudecată și una din marile naivități senile ale europeanului. Imaginea, ce ne-o facem, despre istorie atîrnă de multe și mai ales de perspectiva și de tiparul, pe care propriul nostru inconștient le imprimă timpului. De ex.: popoarele, care respiră în orizontul ascendent (timpul-havuz), vor aplica istoriei lor și a altora criteriile unei orientări categorice spre viitor. Astfel „istoria“ dobîndește un profil interior și o semnificație mai profundă, prin aceea că e investită cu un centru gravitațional, plasat fie în trecut, fie în prezent, fie în viitor. Această ajustare evasifilosofică a istoriei nu e rezultatul unor elaborări conștiente și nici nu se exprimă în concepte clare și netede, date oarecum la rîndea, ci e dictată totdeauna de un orizont temporal inconștient. Catolicismul de pildă concepe istoria umanității ca devenire a împărăției lui Dumnezeu pe pămînt. Centrul gravitațional fiind, teoreticește, localizat în viitor, toate evenimentele istorice ale trecutului și ale prezentului sunt interpretate unilateral și pieziș în lumina acestui viitor. Cît de totalitară și de absorbantă

devine uneori o viziune temporală, ni se arată tocmai prin doctrina catolicismului, care nu ezită să acopere cu giulgiul acestei semnificații chiar și evenimentele istorice dinainte de creștinism. Dacă gânditorii greci formulează cinci sute de ani înainte de era creștină unele idei, care nu sunt tocmai potrivnice doctrinei creștine, aceasta ar însemna că acei gânditori pregătesc creștinismul, potrivit unui plan divin. Dacă în Indii apar sute de ani înainte de creștinism unele legende care seamănă aidoma cu viața lui Hristos, aceasta ar însemna, după exegeze catolice, că diavolul, știind despre viitoarea viață a Mintuitorului, a răspândit acele legende cu intenția evident drăcească de a produce confuzii și de a stărni îndoieli în ceea ce privește autenticitatea evangheliilor. Din moment ce ne identificăm cu o anumită perspectivă, ni se par juste toate interpretările, care n-o contrazic. Alt exemplu: liberalismul democratic închipuie istoria umanității (nu numai de la revoluția franceză încolo — ci toată istoria) ca un progres continuu, câteodată retardat, dar în fond niciodată anulat, spre idealul suprem al libertății individuale. E și aici vorba despre proiecțiunea uriașă, debordantă, a unei semnificații, întemeiată în cele din urmă pe o viziune ascendentă despre timp, exclusivă și absorbantă. Exemple de istorie, văzută ca un proces în timpul-cascadă, ne îmbie diverse doctrine romantice. Evenimentele istorice dobîndesc în concepțiile romantice o noimă sau un tîlc, numai în funcție de dimensiunea trecutului: se imaginează astfel o epocă de aur sau o epocă mitică, prototipul unei înalte tradiții, ca entitate masivă și de-o splendoare aproape transcendentă, față de care prezentul sau viitorul apar în rolul scăzut al unor simple dependențe. Gnosticii localizau puterile cosmice, de clasă aleasă, înainte de timp, sau la începutul timpurilor. La început a fost puritatea, pe urmă a venit prihănitul; la început a fost desăvirșirea, pe urmă a venit zgura, tot mai netrebnică. Acestei cosmogonii gnostice i se alătură cîte un pandant aparținînd diverselor domenii istorice: astfel mitul despre paradis ca loc și stare privilegiată ale începuturilor omenești, astfel nenumăratele tradiții locale despre o epocă de început, de mare strălucire și de cerească transparență, a unui neam, a unui pămînt, a unei cetăți. Ni se va reflecta că toate aceste istorii, enumerate, participă la o mentalitate mitologică îngropată pentru totdeauna și înlocuită definitiv prin mentalitatea științifică-evoluționistă a veacului. Ni se va mai reflecta în consecință, că orizontul acesta (timpul-cascadă) a sucombat sub loviturile

spiritului critic modern, fără putință de renaștere. Dar iată că în ultimii ani se ivesc tot mai mulți gânditori, care pe temeiuri, poate nu mai puțin științifice decît cele la care se referă evoluționistii, procedează la aureolizarea gnostică a începuturilor, reclădind încetul cu încetul, o concepție istorică, bazată cu preferință pe o demnitate specială acordată trecutului. Un Dacqué închipuie un om primar înzestrat cu puteri magice și cu facultăți vizionare, de proporții și de-o calitate cu totul miraculoase. Alți gânditori văd în formele sociale ale matriarhatului originar un mod social superior celor ce au urmat. Un Klages imaginează o epocă pelasgică de-o vitalitate orgiastică, față de care toate epocile istorice, cunoscute, nu reprezintă decît forme de viață foarte anemice. Italianul Evola construiește, pe bază de „amintiri“ mitologice, o epocă de aur a unei omeniri nordice, de o spiritua-litate solară și de un caracter prin excelență regal și bărbătesc. Înriurirea lui Bachofen se simte în toate aceste construcții de preistorie. În orice caz, o seamă de gânditori înclină să judece și să condamne „istoria“, ca fiind o arenă de necurmată pervertire și destrămare a unui conținut, a unor stări sau a unei substanțe, primare, de un nimb neegalat.

Este dată încă posibilitatea de a concepe istoria și în lumina orizontului temporal, pe care l-am ilustrat prin imaginea „timpului-fluviu“. „Istoria“, în această accepție și perspectivă, ni se prezintă ca și cum ar fi alcătuită din momente, fapte, epoci, monadic circumscrise, fixată fiecare într-o proprie valoare și-n propriul hotar. La o istoriografie în perspectiva „timpului-fluviu“, aderă, de multe ori fără a-și da seama de aceasta cu toată precizia, toți cercetătorii dispuși a judeca orice epocă, orice fază, orice eveniment sau apariție istorică, după un criteriu imanent lor. Acest mod de a vedea și-a croit drum, credem, cel dintîi în istoria artelor, poate în momentul cînd, după sleirea clasicismului veacului al 18-lea, istoricii au prins suflet în prezența goticului, într-atîta ca să privească evul mediu, sub unghiul unor valori imanente și ca întrupare a unor norme de sine stătătoare. Conturări mai sigure dobîndește acest mod istoriografic în momentul cînd prerafaelismul fixează sensul propriu al artei italiene dinainte de renaștere, nu ca o pregătire, avansînd de la stingăcie la virtuozitate, a renașterii, ci ca un fenomen cu pedestal propriu, vrednic de a fi izolat și de a fi considerat sub un unghi, care-i aparține și care nu-i poate fi înstrăinat. Prerafaelismul mergea așa departe în accentuarea unor valori încît socotea ze-

nitul renașterii chiar ca o degenerare în raport cu arta secolelor precedente. Modul de a privi istoria în oglinda „timpului-fluviu” a avut darul de a pătrunde și de a asimila, la un moment dat, aproape toată istoriografia.

Nu intenționăm să legitimăm nici una din perspectivele temporale posibile. Lucru foarte anevoios și care ne-ar împinge probabil pînă în teritoriile teodiceei. Facem doar loc remarcei, că toate aceste orizonturi, adică: timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu, precum și derivatele lor, reprezintă de fapt „perspective posibile” și nicidecum „adevăruri”. În ordinea aceasta de idei, ni se dă prilejul de a pune în lumină cît de mult așa-zisele „adevăruri istorice” sunt de fapt pătrunse de semnificații, care se desprind nu atît din vreo comunicare cu „adevărul istoric”, ci din orizonturi inconștiente ale noastre, de rezonanțele cărora se resimte în cele din urmă chiar și cea mai trează și critică conștiință.

Substanța spirituală menită să ia forme în întruchipările culturii, în artă, în metafizică etc., posedă în plămada ei complexă elemente foarte felurite, elemente plastice, elemente lirice sau elemente de altă natură. Aspectele, pe care le vor îmbrăca elementele plastice ale substanței sufletești, atîrnă, dacă nu exclusiv, cel puțin în parte și de orizontul spațial inconștient al creatorului. Aspectele, pe care le vor lua elementele lirice ale substanței sufletești, depind mai ales de orizontul temporal inconștient al creatorului. În genere orizontul temporal inconștient imprimă o pecete tuturor disponibilităților noastre lirice.

concluzie

În lumina acestor considerații, sunt posibile interesante comentarii în marginea creațiilor umane. Iată de pildă niște creații abstracte de natură metafizică. Oricît de abstractă ar fi o concepție metafizică, ea e totdeauna pătrunsă de filoanele lirismului propriu sufletului uman, ca un obraz de zvîcnirile albastre ale vinelor. Lirismul și spiritul metafizic, fiecare cu fîgașurile sale, dar ce împletituri dau citeodată împreună, datorită orizonturilor inconștiente ale sufletului! Ce diferențe de lirism de ex. între o concepție metafizică în perspectiva „timpului-cascadă” și o concepție metafizică în perspectiva „timpului-havuz”! Ce latentă, tulbure, subterană melancolie, în una; ce explozii, posibile, de încredere și de bucurie, ce sămînță de lumină în cealaltă!

TEORIA DUBLETELOR

Kant, creatorul atitor termeni fericiți, a dat orizontului spațial și orizontului temporal al lumii empirice un certificat de identitate, numindu-le „forme ale sensibilității”. Sfiala, ce ne încearcă în fața problemelor cu paiul melițat și răzmelițat în ograda filosofiei, ne face să ne ferim cu toată grija de întrebările, care poartă asemenea stigme. Întru cît formele sensibilității corespund unei realități transcendente, sau în ce măsură ele ar fi doar niște constante subiective ale conștiinței umane, este o astfel de întrebare, pe care o ocolim, fiindcă ne-ar incurca numai mersul drept. Să ne hotărîm deci a considera formele sensibilității sub unghi exclusiv empiric, ca simple orizonturi intuite ale lumii sensibile, ca orizonturi de peisaj, ca un fel de cadre, în care simțurile localizează lucrurile și stările văzute, auzite, pipăite, simțite. Din expunerile noastre precedente despre orizontul spațial și despre orizontul temporal al inconștientului desprindem concluzia că atît orizontul spațial cît și orizontul temporal există în spiritul nostru în chipul unui *dublet*. Întrebuînd expresia „în spiritul nostru” e vădit lucru, să socotim spiritul ca o zonă mai largă decît conștiința. Și tot așa ni se pare destul de clar și de la sine înțeles, că fiecare din cei doi termeni ai fiecăruia dintre dublete trebuie atribuit și coordonat unui alt strat spiritual; acești termeni aparțin, doi cite doi, conștiinței și inconștientului. Există un orizont spațial, care aparține conștiinței și un al doilea orizont spațial, care aparține inconștientului; există un orizont temporal, care aparține conștiinței și un al doilea orizont temporal, care aparține inconștientului. De fiecare dată orizontul inconștientului e cu totul altfel structurat decît orizontul sensibil al conștiinței. Dacă am cerut dreptul de a lăsa deschisă problema în ce măsură orizonturile sensibilității *conștiente* reprezintă acte de spontaneitate creatoare ale omului, ne vom răscumpăra această reticență cu o afirmare categorică în ceea ce privește orizonturile inconștientului. Vom afirma anume despre orizonturile inconștientului, că ele reprezintă cu

adevărat un fel de acte *creatoare*, atît în raport cu lumea sensibilă, cît și în raport cu lumea inteligibilă. În raport cu lumea sensibilă, întru cît orizontul sau viziunea înconștientă nu ni se înfățișează ca o simplă diagramă a peisajului, iar în raport cu lumea inteligibilă — întru cît viziunea înconștientă nu e pentru toate subiectele umane aceeași. Inconștientul își creează orizonturile, oarecum după chipul și asemănarea sa. Ne-am exprimat în treacăt părerea, undeva mai sus, că orizonturile înconștiente sunt un fel de emisiuni pe plan de imaginație a naturii intime a înconștientului, un fel de proiecțiuni, sau un fel de prelungiri organice ale acestuia. Inconștientul, creîndu-și orizonturi specifice, ia de fapt el însuși o întîie înfățișare consistentă, ca o substanță pe cale de a se cristaliza. Diferența de structură între orizontul înconștient și orizontul conștient nefiînd lipsită de însemnătate, mai stăruim puțin asupra ei. Cîtă vreme orizonturile înconștiente sunt *constitutive* pentru *substanța* umană, orizonturile sensibile ale conștiinței sunt numai factori integranți ai *obiectului* conștiinței, dar nu ale substanței conștiinței. Orizonturile sensibile nu exprimă natura însăși a conștiinței, ci alcătuiesc doar cadrul inevitabil al obiectelor sale. Între înconștient și orizonturile, pentru care el optează, există o solidaritate organică la fel cu aceea de la omidă la crisalidă, sau o corespondență, ca de la substanță la cristal, o afinitate și o familiaritate ca de la posibilitate la formă, ca de la latență la fapt. Inconștientul, căutînd să se statornicească în orizonturi specifice, se găsește pe drumul categoric al împlinirii sale. Orizontul spațial și temporal al conștiinței nu ating întru nimic firea conștiinței ca atare, căci orizonturile sensibile reprezintă pentru conștiință numai un coeficient al obiectelor sale. Cînd se întîmplă ca înconștientul să se decidă pentru un alt orizont de altă structură, decît cel pe care îl avusese înainte, e cazul să afirmăm că înconștientul a suferit o remaniere sau o reformă în însăși constituția sa; cîtă vreme pentru „conștiință“ o asemenea dislocare a orizontului sensibil e echivalentă cu o simplă schimbare de peisaj, cu o mutațiune caleidoscopică în obiectivul conștiinței. O schimbare a orizontului sensibil nu atinge conștiința structural; o asemenea schimbare atinge conștiința numai sub aspectul conținuturilor ei obiective și al reacțiunilor psihologice posibile. Conștiința trăiește, neapărat, totdeauna într-un peisaj de lucruri și stări, văzute, auzite, simțite, dar acest peisaj se poate strămuta de la o clipă la alta, sau poate fi înlocuit, instantaneu, tot cu alte și

alte peisaje. Conștiința, cu alte cuvinte, posedă în raport cu orizonturile sale peisagiste, o largă latitudine de variație și mobilitate. Conștiința se găsește într-un raport mult mai neutral și mai degajat cu felul orizonturilor sale, decât inconștientul. Conștiința e desigur totdeauna revărsată asupra unui peisaj, dar ea nu absoarbe, ea nu asimilează niciodată un peisaj până la identificare cu el, sau în forma unei structuri fixe care să devină constitutivă pentru ea. Inconștientul comite însă, cu fatale repercusiuni, tocmai acest pas, cu totul decisiv pentru viața spirituală, de a se fixa asupra orizonturilor sale, până la organică solidaritate. Orizonturile inconștiente sunt ceva mai mult decât cadre pentru o lume de obiecte; ele sunt factori alcătuitori ai ființei umane, capabili să intre în acțiune și să funcționeze ca orice element organic, capabili mai ales să se imprime cu permanentă eficacitate, ca o pecete, creațiunilor spirituale. Orizonturile inconștiente nu sunt un simplu mediu, mai mult sau mai puțin indiferent, ci axe de realizare ale inconștientului însuși.

Potrivit teoriei noastre, atât orizontul spațial cât și orizontul temporal sunt prezente, fiecare, în sufletul uman în chipul unui „dublet”. Dubletul orizontului spațial e compus din:

1. Un orizont spațial, ca un cadru intuitiv, indeterminat, al nenumăratelor peisaje variabile — obiecte neutre ale sensibilității conștiente.

2. Un orizont spațial, cadru determinat, adică precis structurat — ca un coeficient organic, constitutiv, și permanent eficace, al inconștientului.

Eterogeneitatea celor doi termeni ai dubletului spațial e și funcțională și de conținut. Exact aceleași afirmațiuni teoretice le vom emite și despre dubletul orizontului temporal. Din teoria aceasta despre *dubletele orizontice* rezultă o seamă de consecințe pe care le însemnăm. Să dezvoltăm considerațiile în legătură cu dubletul spațial, acesta fiind mai accesibil închipuirii și simțului comun.

Orizontul spațial al sensibilității conștiente este un cadru intuitiv, indeterminat al peisajelor, în care subiectul conștiinței se găsește central situat; orizontul spațial al sensibilității conștiente rămâne unul și același cadru indeterminat pentru orice conștiință, de oriunde. Oricât ar varia peisajele, orizontul sensibil își păstrează acest caracter intuitiv indeterminat, pentru orice subiect conștient. Oricât ar varia configurativ peisajele reale,

oricare ar fi conformația oculară și nervoasă a insului, un fapt rămâne același pentru toate conștiințele: orizontul spațial are un caracter intuitiv-indeterminat. Aspectul acesta negativ e o constantă umană. Acest fapt, de aspect negativ, dar general, nu e de loc contrazis de împrejurarea că peisajul, care umple de fiecare dată cadrul indeterminat, variază de la conștiință la conștiință și nici de împrejurarea că pentru una și aceeași conștiință, peisajul variază chiar de la clipă la clipă. Constanța și generalitatea, de aspect oarecum negativ, a așa-ziselor forme ale sensibilității conștiente, cer un considerabil efort de abstracție pentru a fi formulate ca atare. Faptul o dată stabilit poate servi ca punct de reper în ordinea de idei ce ne preocupă. Să fixăm atențiunii îndeosebi următoarele: cită vreme orizontul spațial al sensibilității conștiente, în calitatea sa de *cadru* intuitiv, *indeterminat*, este un fapt general al conștiințelor umane, orizontul spațial al inconștientului, în calitatea sa de *cadru* precis *structurat* și *determinat*, nu e același pentru toate subiectele de oricând și de oriunde. Pentru indivizii aparținători unei anume populații, unui anume loc și timp, orizontul inconștient poate fi, ce-i drept, comun, colectiv, dar el nu e în nici un caz un fapt al umanității, sau o constantă absolută și generală.

Cu cât pătrundem mai adinc în inconștient, cu atât ne e dat să străbătem regiuni tot mai puțin atinse de înfriuririle accidentale și fluctuante ale individuațiunii. Cu cât coborim mai adinc în inconștient, cu atât mai anonime devin stratificările și structurile. Orizonturile inconștiente sunt desigur mai puțin individuale, în aceeași măsură deci mai colective, decât aspectele peisagiste ale orizonturilor conștiente. În regiunile inconștientului stăpinesc normele unui conformism organic. Orizonturile inconștiente pot fi aceleași la o mulțime de indivizi, la un popor, la un grup de popoare. Dar orizonturile inconștiente pot fi aceleași și la popoare despărțite prin mari intervale geografice sau de timp, și care altfel nu se aseamănă prea mult. Dar despre aceasta mai târziu.

Într-unul din capitolele anterioare, ni s-a îmbiat prilejul de a sublinia că orizonturile inconștiente se găsesc uneori în profund dezacord, de structură, față de peisajul conștient. E de remarcat că, în caz de dezacord față de peisajul conștient, orizonturile inconștiente au totuși darul de a răzbate personant în conștiință, aceasta mai ales prin vadul creației artistice, metafizice etc. Valahul de la șes, exprimându-și sufletul în doină,

crează în jurul său atmosfera înaltă, de suîș și coboriș, a spațiului mioritic. Faptul că un individ trăiește în peisaj de șes sau în peisaj de munte, în peisaj continental sau marin, nu va avea pentru stilul creațiilor sale spirituale nici pe departe importanța, pe care o au orizonturile inconștiente ale sale. În caz de dezacord structural între orizontul inconștient al unui individ și peisajul conștient, se poate naște, firește, în sufletul individului — un sentiment al dezrădăcinării și un sentiment nostalgic, care îl îndeamnă spre alt peisaj, structurat mai în concordanță cu orizontul spațial inconștient al său. Această dezrădăcinare și această nostalgie sunt mult mai profund întemeiate decît obișnuitele dezrădăcinări și nostalgii, de toate zilele, mai curînd sentimentale în felul lor, decît organice. Ar fi neapărat interesant și edificator să se cerceteze odată, mai de aproape, rolul jucat de *nostalgia orizontică* în marile fenomene istorice ale dislocării popoarelor. Ciobanul român, împins de vînturile istoriei, a colindat sute și sute de ani, toți Carpații și toate meleagurile balcanice; orizontul mioritic inconștient l-a menținut cele mai adesea în peisaje de „plai“ și i-a dat o permanentă, irezistibilă fobie față de altele.

Teoria dubletelor orizontice ne pune în situația de a clarifica o seamă de lucruri rămase pînă acum în obscuritate, dar de-o mare însemnătate teoretică. Teoria dubletelor sugerează înainte de toate considerații, care țin de teoria cunoașterii, și îndeosebi de filosofia „formelor sensibilității“. Teoreticienii, care s-au dedicat morfologiei culturii, au crezut că trebuie să înlocuiască teoria kantiană despre constanța formelor sensibilității (a spațiului mai ales) printr-o nouă teorie, susținînd variabilitatea acestor forme în funcție de diverse „suflete culturale“. Kant privea formele sensibilității drept constante subiective, absolute, ale umanității. (Teoria kantiană corespunde de fapt gesturilor largi, umanitariste, ale curentului luminat.) Morfologia relativizează valabilitatea formelor sensibilității, punîndu-le în funcție de realitatea, circumscrisă și destul de precis delimitată, a unei culturi („cultură“ în înțeles de fapt istoric de-o amploare geografică și istorică cu totul restrînsă față de dimensiunile umanității). La rîndul nostru, supunînd unui examen critic atît teoria kantiană cît și teoria morfologică, găsim suficiente motive pentru a le acuza deopotrivă de o indiferențiere oarecum embrionară. În amîndouă teoriile intervine o confuzie între ceea ce este o simplă viziune teoretică a conștiinței, și ceea ce este o formă

a sensibilității conștiente, adică o confuzie de planuri. Cum se prezintă situația din punctul de vedere al teoriei noastre despre „dubletele orizontice“?

Kant susține constanța „formelor sensibilității“ ca un fapt propriu conștiinței umane, de oricând și de pretutindeni, și o dată cu această afirmație, el încearcă să precizeze, să determine mai de aproape *structura* însăși a formelor sensibilității conștiente. Astfel, de pildă, forma spațială a sensibilității devine în teoria kantiană un mediu omogen, tridimensional, infinit. Marele ginditor s-a lăsat ispitit de sugestii newtoniene, și a căzut jertfă unui exces de zel matematic. „Orizontul spațial“ este desigur un coeficient general al conștiinței umane, dar, ca formă, acest orizont este o mărime *indeterminată*, iar cituși de puțin un mediu omogen, tridimensional, infinit, cum pretinde filosoful criticilor. „Constanța“ orizontului spațial îngăduie, după cum am mai spus, numai o formulare foarte abstractă și *negativă*, dar nu concretă și pozitivă, cum o voia Kant. Kant substituie unui orizont extensiv, intuitiv, indeterminat, o viziune masivă și foarte determinată. La o analiză directă, care nu se lasă înșelată de idei fizice și nici comandată de secrete nevoi filosofice de „sistem“, orizontul spațial al sensibilității conștiente ni se descoperă ca avînd un caracter extensiv, indeterminat; acest orizont e intuit din plin, totdeauna în conexiune firească cu un peisaj concret, de o structură de fiecare dată individuală, unică. Kant substituie acestui cadru extensiv, indeterminat, care se confundă de fiecare dată cu peisajul concret, un cadru debordant, masiv, precis și determinat („un mediu tridimensional, omogen și infinit“). Ori, acest presupus mediu tridimensional, infinit, nu e decît o viziune teoretică foarte conștientă, un produs alambicat al științei fizice și matematice europene. În lumina teoriei noastre despre dubletele orizontice, viziunea teoretică a infinitului tridimensional-omogen reprezintă o expresie pur *ideală* a orizontului spațial *inconștient* propriu unei substanțe umane, sau unei colectivități umane, geograficește și istoricește strict circumscrișă. Să nu uităm că matematicianul sau fizicianul, construindu-și o viziune teoretică despre spațiu, se găsește cu totul sub influența orizontului spațial latent al inconștientului său, nu mult mai altfel decît un muzician, cînd clădește o simfonie, sau un arhitect, cînd închipuie o catedrală. Viziunea teoretică despre spațiul tridimensional, infinit, este cu alte cuvinte echivalentul unei personanțe inconștiente, adică o relativitate geo-

grafică și istorică în funcție de răspîndirea unei anume structuri inconștiente. Viziunea teoretică a spațiului tridimensional, infinit, nu corespunde deci unei constante a umanității.

Morfologia culturii opunînd lui Kant teza despre variabilitatea formelor sensibile (mai ales a spațiului), trece cu vederea că există totuși o constantă general umană; această constantă e: orizontul indeterminat, ca atare, al sensibilității conștiente, care e însă umplut și absorbit de fiecare dată de un peisaj oarecare, de o conformație unică. (În raport cu „peisajul” orizontul sensibil *pur* are o existență apostrofică. Așa l-am definit într-un capitol precedent.) Spre deosebire de Kant, morfologii afirmă că spațiul infinit, tridimensional nu e o formă generală a sensibilității umane, ci numai o formă a sensibilității omului occidental. Avem de-a face aici cu o iluzie, datorită unei pripeli a morfologilor, cari nu și-au adîncit îndeajuns problema, anulînd înainte de vreme perspectivele posibile. În reflexul celor arătate de noi, e cazul să ripostăm: sensibilitatea conștientă a omului nu se realizează nicăiri în orizontul *tridimensional-infinit*; sensibilitatea conștientă a omului se realizează *pretutindeni* într-un orizont intuitiv, *indeterminat*. Orizontul tridimensional, infinit, este o viziune pur teoretică, iar nu o formă a *sensibilității conștiente*. Teoria morfologică despre variabilitatea orizonturilor e amenințată de caducitate, cită vreme socotim aceste orizonturi drept forme ale sensibilității conștiente. În perspectiva teoriei noastre despre dubletele orizontice și restringînd discuția asupra dubletului spațial, situația se lămurește astfel:

1. Există un orizont spațial, intuitiv-indeterminat, al sensibilității conștiente, ca o *constantă a umanității*. Constanta aceasta este un coeficient numai negativ determinabil; constanta reprezintă o sumă de indeterminații.

2. Există și un orizont spațial, determinat, structurat în anume chip, al inconștientului, ca o *variabilă*, în funcție de diverse colectivități istorico-geografice.

Cei doi termeni ai acestui dublet orizontic, adică spațiul sensibilității conștiente și spațiul ca orizont inconștient, sunt mărimi eterogene, atît sub raportul conținutului lor ca atare, cît și sub raport funcțional. Cu aceasta satisfacem postulatul, rostit în vederea cercetărilor abisale, postulat potrivit căruia conținuturile și structurile inconștientului urmează să fie concepute *dizanalogic* în raport cu conținuturile și structurile conștiinței.

Adăugăm în legătură cu cele expuse mai sus că în afară de termenii eterogeni ai dubletului spațial, există și viziuni *teoretice* despre spațiu, care de așijderea sunt pe deplin determinate. Viziunile teoretice sunt efecte secundare, reflectate, expresii abstract-conștiente, ale unei personanțe inconștiente. Apariția unei viziuni teoretice precise despre spațiu este de fapt totdeauna condiționată de existența primară a unui orizont latent, inconștient. Natural că o asemenea viziune teoretică despre spațiu, aparținând conștiinței, are posibilitatea de a se generaliza asupra umanității, prin influență și contaminare științifică. Astfel, de pildă, viziunea teoretică despre spațiu a lui Newton (spațiul înțeles ca mediu tridimensional, omogen și infinit) s-a putut răspindi datorită unui concurs de împrejurări fericite și printre intelectualii altor rase (japonezi, chinezi, etc.). Faptul acesta, efect al unei contaminări științifice prin metode tehnice transmisibile, nu poate însă întru nimic înrui orizonturile spațiale inconștiente, diversificate după colectivități istorico-geografice. Spengler afirmă undeva că Spinoza și marele fizician Hertz n-au parvenit niciodată să înțeleagă sau să imagineze cu adevărat spațiul infinit (ambii gânditori descinzând mai mult din cercul cultural arab). Este în această afirmație o exagerare scu-zabilă doar prin dogmatismul specific spenglerian. Spinoza e unul din gânditorii cei dintii cari au adoptat concepția carteziană despre spațiul infinit, în înțeles clar de „atribut“ esențial al existenței. Generalizarea unei concepții conștiente e totdeauna cu puțință, prin contaminare teoretică, înfruntind barierele, care există în inconștient. Spengler dă prin afirmația sa doar, dovada că nu diferențiază îndeajuns planurile. Singurul lucru, ce s-ar putea spune în această privință, este că Spinoza, dacă ar fi plăsmuit din proprie inițiativă o idee despre spațiu, ar fi ajuns probabil la altă concepție decât aceea a infinitului tridimensional.

Toate cele afirmate cu privire la dubletul spațial sunt, mutatis mutandis, valabile și cu privire la „dubletul temporal“. Ne refuzăm spectacolul repetiției. Teoria dubletelor orizontice, expusă în acest capitol, depășește, atît teoria kantiană cît și teoria morfologică, relativă la formele sensibilității. Teoria dubletelor orizontice se deosebește de cele precedente înainte de toate prin aceea că e o clădire cu „etaje“. Ea introduce pe urmă ideea eterogeneității funcționale și de conținut în acest domeniu, despicat în planuri, al teoriei cunoașterii și al filosofiei culturii.

În „constanța“ atribuită sensibilității conștiente umane de pretutindeni Kant a văzut prea multe determinațiuni, adică mai mult decît trebuie. În variabilitatea atribuită orizonturilor, morfologii au văzut întrucîtva mai puțin decît trebuie; morfologii localizează anume această variabilitate în cadrul sensibilității conștiente în loc s-o coboare în adîncimile inconștientului. De altă parte nici Kant, nici morfologii n-au remarcat că sensibilitatea conștientă se realizează în orizonturi intuitive-indeterminate. Teoria noastră despre dubletele orizontice izbuteste de fapt să cimenteze într-o singură teză nouă, creatoare, inedită, cele două puncte de vedere adverse, depășindu-le.

ACCENTUL AXIOLOGIC

Înceind partea dintii a lucrării, ne vedem din nou în fața fenomenului, a cărui studiere ne-am propus-o, și facem loc mirării că s-au găsit gînditori, să creadă că „sentimentul spațiului” oferă o suficientă explicație. „Stilul” e un fenomen foarte complex care solicită o foarte amplă lămurire. Dacă ne-am opri la orizonturile inconștiente, ca singuri factori determinanți ai acestui fenomen, ar însemna să ne declarăm mulțumiți cu o explicație vădit trunchiată. Nici o împrejurare, nici un fapt, nici un indiciu nu ne autorizează la sugrumarea bazei explicative; dimpotrivă, toate semnele invită la lărgirea și adîncirea problemei. Am designat orizonturilor inconștiente un loc între momentele determinante ale fenomenului în chestiune. Orizonturile schițează însă numai un cadru preliminar, în care vor intra în acțiune ceilalți factori determinanți ai stilului, nu mai puțin importanți. Încercăm, în cele ce urmează, să ne tăiem drum pînă la ceilalți agenți de cari atîrnă fenomenul, ce ne interesează. Ni s-a dat să stabilim în cele precedente că inconștientul își clădește, printr-un fel de proiecțiune organică, cele două orizonturi: spațial și temporal. Acestor orizonturi, o dată țesute, și aruncate ca o plasă peste existență, inconștientul le adaugă imediat un „accent axiologic”. Ce sens are acest accent, și cum îl vom situa în teoria noastră? „Accentul axiologic” e și el, înainte de toate, reflexul unei atitudini inconștiente a spiritului uman. Deși organic solidar cu orizonturile sale, inconștientul ia o atitudine și o inițiativă „prețuitoare” față de orizonturile asupra cărora s-a fixat, aceasta în sensul că le investește cu accentul unei valori. Poți să te simți desigur organic solidar cu ceva; împrejurarea aceasta nu te obligă însă să privești acest ceva ca pe o valoare pozitivă. Uneori este așa. Alteori poți să te simți organic solidar cu ceva și totuși să negi acest ceva ca pe o nonvaloare. Solidaritatea organică nu implică numaidecît și o solidaritate pe podișul valorilor, sau sub unghi axiologic. Exemple foarte apropiate confirmă această stare de lucruri. Te simți organic solidar

înainte de toate și mai presus de toate cu tine însuți, în sensul că nu poți să ieși din tine, fără de a răni principiul identității. Această împrejurare nu te obligă însă cîtuși de puțin să admiri în tine însuți întruparea unor maxime valori. Tot așa te simți organic solidar cu etnicul, în care te integrezi prin obîrșie și dispoziții lăuntrice, prin singe și chemări ancestrale. Aceasta nu înseamnă însă numai decît că prețuiești etnicul ca substrat și deținător al unei exclusivități, și ca întrupare fără prihană a unor supreme idealuri. Disocierea aceasta, între solidarizarea organică și solidarizarea pe temei de accent axiologic, e operabilă și în domeniul, pe care îl cercetăm. Pe terenul, unde ne găsim grație analizelor, ce ni le-am impus, sunt în adevăr posibile două feluri de solidarizări, care uneori se suprapun, alteori însă nu. În orice caz, solidarizarea organică și solidarizarea axiologică „cu ceva” nu se implică reciproc și cu necesitate. Între solidarizarea organică cu un anume orizont, și solidarizarea axiologică cu același orizont, se realizează uneori un paralelism, care conferă atitudinii spirituale față de existență un aspect masiv și viguros, măreț și fără echivoc. Alteori însă raportul dintre cele două solidarizări posibile ia aspectul unei polarități, care conferă atitudinii spirituale față de existență o notă cel puțin paradoxală, dacă nu stranie și de neînțeles. Pentru ilustrarea faptului că alături de solidarizarea organică cu un anume orizont poate să stea o nonsolidarizare axiologică, ne oferă un foarte instructiv exemplu cultura indică.

Cum se prezintă cultura indică sub unghiul disocierii conceptuale între „solidarizarea organică” și „solidarizarea axiologică” în raport cu cadrele orizontice? Răspunsul ne va fi enorm înlesnit, dacă procedăm în prealabil la o caracterizare, în genere, a artei și a metafizicei indice. Se impune firește din capul locului o înfățișare fără discriminări și fără preferințe preconcepute. Să arătăm care aspecte ale artei și metafizicei indice se datoresc unei solidarizări organice ca un anume orizont, și care aspecte ale artei și metafizicei indice se datoresc accentului axiologic, cu care îndul înzestrează acest orizont.

Orizontul spațial, cu care îndul se simte organic solidar, trebuie să fie vizibil manifest înainte de toate în anume particularități ale artei sale plastice. Arta plastică indică stîrnește mai mult interesul decît entuziasmul nostru, și aceasta grație felurimii aspectelor, care o diferențiază, pînă la singularizare, de arta de aiurea. Sculptura, relieful, arhitectura, ornamentul, alcătuiesc

în India, înceleştindu-se unele în altele, mai mult decît oriunde, un complex unitar, aproape indivizibil. Faptul acesta, foarte izbitor şi foarte obştesc, e menit să dea un fior de zăpăceală spectatorului şi să aducă în perplexitate pe orice european neprevenit. Fenomenul cere totuşi să ne păstrăm cumpătul. Să trecem cu vederea tot ce ar putea să ne displacă, chiar şi promiscuitatea formelor şi permanenta, încăpăţînata confuzie a genurilor, şi să privim totul făcînd abstracţie de codul normelor noastre. Arta plastică indică, în preponderenţă de natură sacrală, e reprezentată printr-un enorm belşug de monumente. Le enumerăm după categorii: temple, mănăstiri, chilii de reculegere, coline cu relievi, ţarcuri sacrale cu portale, colonne simbolice. Arta plastică indică s-a diferenţiat, precum se înţelege de la sine, în diferite stiluri, în funcţie de timpuri, centre şi comunităţi. Aici ne interesează însă mai puţin detaliile stilistice, cit aspectele generale. Să ne oprim la ceea ce este reprezentativ. Iată templele de un caracter curat brahmanic de la Elefanta (în brahmanism suntem ispiţi să vedem întruparea cea mai pură a spiritului indic), sau monumentele plastice de la Elura, în care s-a întruchipat duhul jainist. (Pentru circumscrierea monumentelor artei indice chiar şi denumiri ca „sculptură“, „arhitectură“, devin uneori improprii.) Nu mai puţin reprezentative sunt templele de la Udepur, de tip numit Şicara (stil nordic), sau turnurile de tip Vimana (stil sudic). Artă cu totul specifică, locală, avem prilejul să contemplăm în columnele şi portalurile ţarcurilor sacrale, din primăvara budismului, de la Santşi, şi tot aşa în reliefurile de marmoră de ex. ale „stupei“ de la Amaravati, sau în arhitectura plastică, ciclică şi legendară de la Borobudur (insula Java), în care s-a întruchipat cosmologia Mahayanei. Dacă facem abstracţia cuvenită de prea văditele înrîuriri şi infiltraţii eleniste, putem să luăm în considerare şi arta de la Gandhara, de un suprem rafinament, şi care vorbeşte mai de-a dreptul şi mai convingător sensibilităţii europene. Această enumeraţie a monumentelor reprezentative e departe de a fi completă, dar poate tocmai suficientă pentru a ne călăuzi aproximativ într-o vegetaţie, care desfide orice gînd dornic de rinduială. Indiferent de splendorile cu totul locale şi indiferent de toate deosebirile stilistice de amănunt, care distanţează monumentele din diverse locuri, arta indică de pretutindeni, privită în tot ansamblul ei, ne izbeşte, în comparaţie cu cea europeană, în primul rînd prin excesul fără zăgazuri şi cu adevărat tropic,

sălbatic, rafinat și barbar, al fantaziei plastice. Doar barocul european (descinzând de altfel din alt duh, mai puțin erotic) și aceasta numai în cele mai prolifice clipe ale sale, mai reaminteste pe departe bogăția debordantă, sufocantă, a fantaziei plastice indice; nu ca stil, firește, dar întrucitva ca orgie de forme, indul, întru cît sensibilitatea îi va îngădui să ia contact efectiv cu continentul nostru, trebuie să încerce în fața artei europene un penibil sentiment de deficiență a imaginației formale. Judecînd după codul sensibilității noastre, vom găsi la rîndul nostru, că arta indică suferă de o suprasaturație de forme. Ceea ce se impune atenției de la întîia întîlnire cu arta plastică indică este, în afară de desfrîul formelor, o ciudată compensație ponderatoare a acestui aspect; ne referim la fenomenul repetiției obsedante a aceluiași motiv. Bogăția fantaziei plastice, iierbinte, și neliniștită ca aerul amiezii solare, dobîndește prin repetiția motivelor, un stăruitor, calmant aspect de monotonie. O mortificantă monotonie revărsată peste un exces de forme plastice, iată nota dominantă a artei indice în toate stilurile ei. Această artă crește, luîndu-se parcă la întrecere cu flora tropică a peisajului. Artă plastică, cu codrii ei de simboluri, cînd vii, cînd stinse, pare în India o anexă exuberantă, un joc și o oglindire, a vegetației și a formațiunilor geologice. Turnurile templelor de la Bhuvanesvara, țîșnite ca din întîmplare, în toate dimensiunile cu puțință, unul lingă celălalt, într-o dizordine magic respectată, par uriașe cactee de piatră într-o lume contaminată de logica basmului. Elefantul înțelept, tigrl crud, calul nobil, maimuța, caricatura viciilor umane, și alte fabuloase făpturi, se amestecă semnificativ în fauna instabilă a divinităților crunte sau interiorizate, creatoare sau distrugătoare. Totul se prelungește în totul, fără limite, fără hotare, într-o universală trădare a preciziei logice și într-o obștească alunecare în alcătuirii simbiotice. Această caracterizare riscă totuși să nu depășească palpabilul, suprafața și evidența optică. Preparativele pentru un sondaj în adînc o dată mîntuite, se pune o întrebare mai esențială: ce latent orizont spațial își găsește expresia în această artă?

Invităm cititorul să ia în mînă o istorie oarecare a artei indice și să privească de pildă columna unui portal cu născocirile ei ornamentale, scobiturile, migala în marmoră, ale unei stupe, un turn puhav de la Bhuvanesvara, sau un perete al unei peșteritemplu de la Elefanta, frămîntat de reliefuri. Se va remarca numai-decît în arta aceasta ca un fel de horror vacui, de care pare pă-

truns izvoditorul. Artistul e parcă pînă la obsesie preocupat de problema să umplă cu un conținut plastic fiecare loc gol al cadrului, ce-i stă la dispoziție. În fața unui perete dominat de reliefurile colosale al zeului Șiva și al soției sale Parvati, artistul s-a văzut sfătuit să încarce de freamăt încă orice locșor liber, și a pus, unele în celelalte, figuri și motive, treptat-treptat, tot mai miniaturale. De la colosalul cadrului și al figurilor stăpînitoare privirea spectatorului e astfel îndrumată, ca de la artere, spre vinele tot mai ramificate, ca de la un bazin, spre alveole tot mai mărunte, și silită în cele din urmă să se piardă într-un infinit miniatural. Și-a găsit aci expresia plastică un orizont spațial infinit. Dar este acest orizont infinit același ca și cel implicat de arta europeană? Într-un anume înțeles credem că da, numai cît în arta indică perspectiva infinită își are direcția oarecum inversată spre celălalt capăt fictiv al ei. Artistul european purcede prin expansiune, prin evoluție, de la un anume cadru, spre infinitul *mare*. Artistul european dilată cadrul inițial, integrîndu-l într-o perspectivă infinită (Rembrandt). În funcționalismul elementelor structurale ale catedralelor gotice, liniile extazului vertical de pildă indică o depășire, o revărsare a masei arhitectonice în infinitul mare. În India, artistul stăpînit de același orizont infinit hotărăște invers: el pornește de la un cadru, dar te silește să adîncești acest cadru, într-un orizont infinit, *interior* cadrului. De la un cadru, dat sau fixat dinainte, europeanul pleacă spre infinitul mare dinafară; de la un cadru, dat sau fixat, indul purcede oarecum prin involuție spre infinitul mic dinăuntrul cadrului. Europeanul și indul sunt în fond posedați de același orizont infinit, ei îl exploatează însă după procedee contrare și în sensuri inverse. În arta europeană cadrul inițial respiră deschis, într-un larg orizont, rarefiat la infinit; în arta indică același cadru inițial vibrează lăuntric, într-un orizont de-o maximă densitate. Cele mai adesea, în arta indică, se juxtapun, fără problematizări și fără muștrări de conștiință, în același cadru, „colosalul” și „miniaturalul”. Faptul acesta cu iz de nonsens, deosebit de ciudat la întîia vedere, apare europeanului hotărit condamtabil, cel puțin ca o „lipsă de stil”, dacă nu chiar ca o monstruoșitate. Ori faptul e atît de generalizat, că merită o altă interpretare, mai generoasă. Fenomenul e prea obșteșc, ca să însemne lipsă de stil; el e mai curînd simptom eclatant al unui „alt” stil. Fenomenul e chiar „sti-

listic“ prin excelență, deoarece prin el ni se destăinuiește un procedeu uman, consecvent ascultat și urmat în tratarea orizontului spațial. În arta indică „colosalul“ și „miniaturalul“ nu posedă semnificația de „colosal“ și de „miniatural“, pur și simplu; colosalul și miniaturalul reprezintă, în arta indică, elemente într-un sistem de tehnică artistică, ele sunt momente, etape, prin care se realizează viziunea infinitului în perspectivă involutivă. Trebuie să ținem în vedere că artistul, procedind prin involuție și voind să avanseze de la cadru spre infinitul interior cadrului, nici nu are altă posibilitate tehnică, decît aceea obținută prin juxtapunerea colosalului și miniaturalului. Această stare de lucruri foarte normală și de loc precară n-a prea fost înțeleasă din partea comentatorilor europeni, anchilozăți în anume obiceiuri optice. Rămîne, firește o problemă pentru sine — întrebarea, de ce adică indul, trăind într-un orizont infinit, ca și europeanul, sfîrșește în cele din urmă, prin a trata acest orizont după un procedeu tocmai contrar. Credem că nu ne înșelăm, interpretînd această inversare de procedeu ca efect al unei atitudini de *nonsolidarizare axiologică* în raport cu orizontul. Subliniem că indul trăiește datorită unui legămint inconștient, poate mai mult chiar decît europeanul, cu toate simțurile și cu toți porii în orizontul infinit. Indul e organic solidar cu acest infinit, într-un fel mai hotărît chiar decît europeanul. Peste această solidaritate organică, primară, în raport cu orizontul, s-a suprapus însă în spiritul indului un accent axiologic *negativ*. Sub imperiul acestei orientări inconștiente, indul socotește orizontul spațial, cu toate cele conținute, ca o *nonvaloare*. În consecință artistul, purcezînd de la un cadru, nu va mai integra acest cadru în infinitul mare, cum o face europeanul, potrivit logicei sale afirmative, ci va proceda invers: indul va schița un gest tăgăduitor, și se va retrage oarecum din orizontul, ce i s-a hărăzit, și pe care îl socotește drept o nonvaloare, se va retrage, zicem, din orizontul său firesc, luînd calea *involuției*. Accentul axiologic negativ, cu care indul înzestrează orizontul spațial, prilejuiește în artă o întoarcere pe dos a perspectivei infinite. Ceea ce îl diferențiază deci pe ind, pînă la singularizare, este nu atît orizontul, cît accentul axiologic. Accentul axiologic negativ nu duce la anularea orizontului. Orizontul persistă, și accentul negativ i se suprapune doar, prin ceea ce se ajunge la aspecte foarte complexe și paradoxale.

Orizontul infinit, precum și accentul axiologic negativ, ca agenți inconștienți, ni se revelează, și mai vizibili prin efectele lor, în metafizica indică. Metafizica indică confirmă, prin puterea formulelor, ceea ce arta indică ne îngăduie doar să bănuim pe departe și prin înconjur. Pentru a destila accentul axiologic, din complexul de forme al artei indice, e nevoie de un serios efort de înțelegere și de-o subtilă tehnică exegetică. Semnificația perspectivei indice, cu săgeata ei întoarsă de la cadru spre infinitul interior, a trebuit să o punem în evidență printr-o interpretare reflectată, printr-un ocol destul de accidentat, printr-un apel la concepte, încă niciodată întrebuințate în teoria artei, precum este acela al „involuției“. Ori, în metafizica indică, orizontul infinit e implicat ca prundul de-o apă stătătoare, iar accentul axiologic negativ e exprimat de-a dreptul, în diferite formule. Lucrurile, ființele, elementele și divinitățile l-au interesat, l-au preocupat, l-au muncit pe ind, în toate timpurile, nu atît prin ele înșile, cît pentru faptul că, reale sau închipuite, toate existențele și fapăturile se inseriază, mulțumită modului cum sunt concepute, fără de nici o rezistență, într-un unic, copleșitor, orizont infinit. Ciobanul vedic, care purta în inima lui sămînța upanișadelor, ciobanul care venea de undeva de la miazănoapte și da năvală într-o țară solară, ciobanul, care, lingă capiști improvizate, cînta imnuri cerului, vrăjii și focului, avea ochiul dintru început îndreptat și pierdut în infinit. Închipuirea lui nesățioasă captura un univers nesfîrșit, mintea lui se prăvălea peste un orizont fără limite. Imaginația lui, săltînd din metaforă în metaforă, se desfăta în supraproporții și se complăcea în spargerea oricăror forme marginite. Lucrului izolat, individual, i se denunța legitimitatea și i se acorda o justificare numai ca moment integrat într-un principiu nelimitat. Numărul mare, de proporții astronomice, cum am zice astăzi, joacă intîia oară un rol în istoria gîndirii umane, în diversele cosmogonii indice. Dar nu numai atît. Orizontul indului nu era infinit numai în sensul desfășurării în larg, același orizont infinit se deschidea indului și spre zarea cealaltă, a „micului“, pînă la dispariția în nimic. Prin substanța sa sufletească inițială indul vibrează așa de mult într-un orizont infinit, încît sub privirile sale se sfarmă orice hotar, în toate direcțiile și în toate domeniile. Indul își dilată „eul“ pînă la a deveni eul unic al întregii lumi. Se întîmplă însă și să nu și-l dilate; atunci sub presiunea aceluiași orizont infinit, indul își multiplică eul,

închipuind legea Samsara, sau „reîntruparea“ în nenumărate vieți. Întreg acest orizont infinit devine totuși — în urma unei mari și continentale decepții sau printr-o secretă tehnică compensatoare a sufletului uman? — întreg acest orizont devine pentru ind o nonvaloare, un loc de răscumpărare și de izbeliște. Accentul axiologic negativ, de care se resimte toată cultura indică, prezintă diferite aspecte, cînd mai radicale, cînd mai atenuate; el e însă prezent în toate sistemele metafizice, cînd pe față, cînd pierdut ca drojdia într-un aluat: astfel în mistica brahmanică, cuprinsă în upanișade, în acel misticism al pierderii de sine pentru un sine mai înalt, care-și găsește încoronarea tirzie în vasta doctrină monistă a lui Șamkara, nobilul comentator; astfel în sistemul dualist Samkhya, în doctrina de mare patos etic a jainismului, în învățăturile budhiste, atît în cele de fază primară, cît și în scolastica întortocheată a mahayanei.

1. Mistica brahmanică admite drept existent numai principiul absolut și impersonal, adică unitatea supremă, ascunsă: Atman. Potrivit unghiului de vedere monist al misticei brahmanice, orizontul spațial infinit e numai mreaja sau forma mayei, a iluziei, a jocului, de care ascetul nu trebuie să se lase nici atras, nici înșelat. Prin accentul axiologic negativ, orizontul organic al sufletului indic dobîndește, în mistica brahmanică, caracterul unei iluzii cosmice. Orizontul nu e anulat, el persistă ca infinită amăgire.

2. Doctrina Samkhya clădește pe un dualism inițial: se admite pentru început o pluralitate de unități psihice, și materia compusă din elemente. Doctrina Samkhya profesează în ceea ce privește materia, ca parte integrantă a existenței, o teorie vădit realistă, spre deosebire de mistica brahmanică, după care materia nu posedă decît o realitate iluzorie sau reflectată, ca apa morților. Dar și doctrina Samkhya pune un accent negativ asupra orizontului spațial, considerînd lumea materiei, dacă nu ca o nălucire, cel puțin ca o nonvaloare. Ceea ce — în ordinea noastră de idei — revine la același accent axiologic. Găsim cu alte cuvinte și în Samkhya o platformă de legitimare a traiului anahoretic; ea consistă în devalorizarea materiei, în degradarea ei, nu ca realitate, ci ca mediu vital. E vorba de o degradare mai mult morală. Omului i se recomandă să trăiască în așa fel, ca să se salveze cu orice preț din ștele încurcate ale materiei. Ideea mîntuirii prin mortificare, prin asceză, de sub jugul reîncarnațiunii, și-a găsit întîia dezvoltare înfioată tocmai în doc-

rina Samkhya („Samkhya“ nu e propriu-zis un sistem unic, ci, la fel cu mistică brahmanică, un cheag doctrinar, care revine divers comentat în diferite sisteme, un caier central din care gânditorii își torc firele după cum i-ajută priceperea și înclinările. Doctrina Samkhya alcătuiește, cel puțin în parte, atit baza jainismului, cit și baza budhismului, deopotrivă preocupate de tehnica salvării de sub jugul Samsarei sau al legii reîntrupărilor).

3. Jainismul dezvoltă pină la cele din urmă consecințe, de-o înfățișare aproape maniacă, învățătura despre „ahimsa“. Ahimsa e porunca de a nu omori și de a nu vătăma în nici un chip ființele vii. Etica jainistă vrea să ia lumea prin tangentă, deși omul trăiește evident înăuntrul cercului. Această etică e impresionantă prin respectul absolut acordat vieții; pornind de aci, ea inchipuie o întreagă rețea de precepte și comportări în vederea salvării individuale. (Jainistul umblă bunăoară tot cu gura acoperită pentru ca nu cumva să înghită vreun țințar.) Existența în orizontul spațial, și temporal, e considerată ca o nonvaloare. Curmarea reîncarnățiunii e urmărită cu strategia întregii vieți ca un suprem ideal. Ce stăruință în suprimarea celor mai firești înclinări, cită autoflagelare, și pe ce întortocheate cărări, numai pentru — a fi scutit de reîncarnare! Să se remarce tensiunea latentă dintre componentele spirituale ale jainismului. Ce uluitoare încrucișare de orizonturi și accente: respectul absolut, împins pină la jertfa de sine, față de orice viață, și în același timp hotărîrea de a socoti viața drept o nonvaloare!

4. Problema curmării reîncarnățiunilor se situează și în centrul preocupărilor budhiste. Budhismul propovăduiește, ca tehnică ducătoare la țință, îndeosebi desfacerea lăuntrică de orice interes pasional acordat vieții proprii, apoi mila față de toate ființele și grija de a le mîntui fără deosebire pe toate, toate fiind supuse aceleiași fatalități a reîntoarcerii. Cîtă vreme mistică brahmanică privește orizontul spațial infinit ca o iluzie emanată din Atman, sau ca un joc fără de noimă, pe care și-l îngăduie în singurătatea sa un Dumnezeu stingher (învățătură exoterică, de-a doua mină), budhismul s-a simțit chemat să radicalizeze accentul negativ, afirmînd că în dosul iluziei simțurilor noastre și în dosul ideii despre substanță, nu se găsește nimic. „Nimicul“, ca substrat al unei cosmice iluzii, iată în esență concepția budhistă. În această doctrină despre riul fără prund al iluziilor și-au dat întîlnire neantul și năluca. S-ar părea că o mai masivă îngrămădire de negațiuni nici nu e posibilă.

Budhismul de mai târziu, înflorind în scolastica învoaltă a mahayanei, face totuși încă un pas în sensul radicalizării negative. Gînditorul Nagariuna, furat de-o abstractă beție nihilistă, propune învățătura despre „absolutul gol“ (sunyata): nu numai lumea sensibilă e o iluzie; faptul că omul își închipuie că există, chiar și faptul că omul crede că simte lumea sensibilă, sunt la rîndul lor tot numai iluzii. Negațiunile se rezolvă aci în vîrtej și în exaltare fără deznodămînt. Cu aceasta apele tăgăduirii au inundat cu totul orizonturile existenței.

Norma și practica morală, de toate zilele, întemeiate pe concepțiile, despre care am dat un sumar tablou, culminează de fiecare dată într-un ascetism negativ, adică în sfatul, devenit conduită, de a nu colabora cu nici o faptă, nici bună, nici rea, la ceea ce se petrece, jucăuș și fără friu, în orizontul infinit al vieții.

Arta și metafizica indică, de-o ameteitoare bogăție de forme și gînduri, exemplifică ad oculos, că a avea un orizont este un lucru, și a încunjura acest orizont de nimbul unei valori este altul. Sunt aci în joc doi termeni autonomi, două puteri separate. Într-adevăr, în magnifica vegetație a artei și metafizicei indice se întretaie sau se întîlnesc doi factori distincți, cari se suprapun, nu în duhul unui reconfortant paralelism, ca în Europa, ci în duhul prăpăstios al unei stranii polarități. În cultura europeană, orizontul spațial infinit e întărit printr-un contrafort axiologic pozitiv; același orizont poartă în sufletul omului indic un stigmat negativ. Orizonturile spațiale, al indului și al europeanului, sunt într-un fel *sinonime*, care dobîndesc un sens divergent grație *accentelor*, cu care sunt înzestrate. E cert că împerecherea dintre orizontul infinit și accentul negativ imprumută culturii indice, în întregul ei, nota unei fascinante paradoxii, un profund farmec, care cheamă și înspăimîntă, o vrajă de care ne simțim atrași și stingheriți în același timp.

Trecînd pe planul concluziilor, vom susține, cu alte cuvinte, că pot să existe culturi foarte diferite ca stil, cu toate că ele cresc în atmosfera *aceluiași* orizont spațial. O asemenea teză, flancată de expunerile lămuritoare cuvenite, are darul să stingă încrederea acordată concepției morfologice, care închipuie pentru fiecare cultură un spațiu specific. În diferențierea culturilor intervin uneori alți factori, nu mai puțin importanți decît orizontul spațial, care din întimplare, după cum văzurăm, poate să fie locul comun al mai multor culturi. Stilul unei culturi nu

e hotărît de pecetea unui singur factor. Două culturi, implicînd acelaşi orizont, pot să fie totuşi foarte diferite; datorită tocmai celorlalţi factori, cari determină fenomenul stilului. La fel cu europeanul gotic, inzii aveau o intensă viziune a infinitului, totuşi ei au izbutit să devie autorii unei culturi de o mare originalitate şi unică în felul său, care nu e „încă o dată“ cea europeană. Originalitatea fenomenului e asigurată în acest caz de alţi factori, iar nu de viziunea spaţiului, la care recurge morfologia bîntuită de manie monoideică. Unul dintre factorii eterogeni, datorită cărora cultura europeană şi cultura indică se diferenţiază pînă la singularizare, este tocmai accentul axiologic, cu care e investit de fiecare dată orizontul spaţial. Pentru european orizontul infinit e vasul tuturor valorilor, pentru ind acelaşi orizont infinit e vasul tuturor nonvalorilor.

Accentul axiologic trebuie în genere socotit ca un adaos la orizontul spaţial, ca un plus, ca o întregire. Inconştientul îşi creează singur un orizont spaţial, cum melcul îşi clădeşte casa de var. Din faptul că inconştientul e organic solidar cu orizontul, ce şi l-a creat, nu urmează ca existenţa într-un asemenea orizont să fie apreciată ca atare. Se poate prea uşor întîmpla ca orizontul să fie simţit ca o infirmitate. Cultura indică ilustrează convingător această situaţie, cu repercusiuni teoretice, de care trebuie să se ţină necondiţionat seama.

ATITUDINEA ANABASICĂ ȘI CATABASICĂ

Un alt factor, care se intercalează în rețeaua determinațiunilor stilistice, este felul, în care inconștientul interpretează sensul fundamental al oricărei mișcări posibile în cadrul unui orizont oarecare. Să reprivim situația și să fixăm atenției noastre constelația factorilor stilistici. Există așadar un inconștient cu o seamă de predispozițiuni native. Inconștientul își creează, prin simpla actualizare a latențelor sale, ca o întâie proiecțiune, un cadru primar, organic, de natură *orizontică*. Același inconștient înzestrează apoi „existența” în cadrul orizontic, sau orizonturile ca atare, cu un „accent axiologic”. Cu aceasta inconștientul s-a hotărât la o întâie atitudine prețuitoare, de care se va resimți efectiv orice prețuire conștientă de mai târziu. Ace locul unde, în seria determinațiunilor stilistice, intervine un al treilea factor de temelie. Inconștientul, situat într-un orizont, pe care îl afirmă ca o valoare, sau îl tăgăduiește ca pe o nonvaloare, se vede capabil de diverse mișcări în raport cu orizontul său. Printr-o inițiativă spontană, de care nu e nimănui răspunzător, inconștientul se decide să atribuie un *sens fundamental*, ascuns, tuturor mișcărilor posibile. Acest sens ascuns se acordă în primul rînd liniei imanente a vieții, sau mai precis: acest sens se acordă vieții global, înțeleasă ca mișcare, ca traiectorie, în raport cu un anume cadru orizontic. Sensul, ce se atribuie vieții ca traiectorie în cadrul unui anume orizont, este sămînța inconștientă, din care crește sentimentul, ce-l are un individ sau o colectivitate despre „destin”. Sensul unei mișcări poate fi în genere interpretat în două feluri opuse: ca *înaintare* în orizont sau ca *retragere* din orizont (o a treia posibilitate e starea neutră a mișcării de o semnificație echivalentă stării pe loc). Vom vorbi în consecință despre sensul *anabasic* sau despre sensul *catabasic* al mișcării în cadrul unui anume orizont (a treia posibilitate este sensul neutru). Sufletul european, pentru a rămînea la exemplele noastre, se simte în orizontul său infinit, prin tot ce îndeplinește, prin fiecare pas, prin fiecare act, prin fiecare miș-

care mai esențială a sa, în *înaintare*, în expansiune, în desfășurare aproape agresivă, în expediție cuceritoare. Sentimentul, ce-l încearcă europeanul cu privire la destin, e „anabasic“. Prin tot ce întreprinde, prin toate creațiile sale spirituale, materiale sau tehnice, occidentalul își satisface acest sentiment anabasic al destinului. Toată istoria europeanului, cu cruciadele și coloniizările ei, cu cucerirea elementelor, cu născocirile ei neistovite de stiluri și mode, constituie de altfel o mărturie despre aceasta, o mărturie etalată pe un cuprins transcontinental și cu soroace seculare. Suflul celălalt, indic, deși desfășurat, nu cu mai puțină exuberanță, într-un orizont tot infinit, ca și al europeanului, își simte sensul mișcării, ca o *retragere* din orizont. Datorită acestui sentiment, sau mai bine, datorită acestei atitudini, indul se simte permanent indemn să nu colaboreze cu steaua vitalității sale. Indul, trăind în lume, se simte tot timpul retrăgându-se sau întorcându-se din ea, adică părtaș la etica non-înfăptuirii. Acesta e sensul, pe care inconștient indul îl acordă destinului său terestru; de această atitudine „catabasică“ se resimte morala și metafizica sa, arta sa, ba chiar și politica sa. Viața indului e pătrunsă de gustul patetic al retragerii din orizontul infinit, ce i s-a hărăzit. Chiar concepția, ce-o are indul despre demnitatea omenească, e anexată acestei atitudini catabasice.

Sensul, ce se dă vieții ca traiectorie în cadru orizontal, nu trebuie confundat cu accentul axiologic. Avem de-a face aici cu doi factori distincți, fapt ce poate fi verificat asupra ultimului nostru exemplu. Atribuim indului: 1) orizontul infinit; 2) accentul axiologic negativ; 3) sentimentul *catabasic* al destinului. Suntem firește ispitiți să ne punem numaidecît întrebarea, dacă sentimentul catabasic al destinului nu se reduce în cele din urmă la accentul axiologic negativ, sau dacă nu e o simplă consecință a acestuia. Avem motive binecuvântate să credem că nu. Problema aici nu e chiar așa de complicată, cum pare. Nedumerirea se înlătură simplu printr-o încercare cu caracter de experiment intelectual. Ne întrebăm, dacă nu s-ar putea atribui unui suflet în același timp accentul axiologic negativ, și sentimentul *anabasic* al destinului, iar nu sentimentul *catabasic*. Experimentul, de abia încercat, s-a și consumat. Nimic mai lesne decât să imaginezi un suflet drăcesc — cuceritor, care negînd valoarea existenței în cadrul unui orizont, să purceadă — nu la retragere — ci la înaintare, la ofensivă distrugătoare împotriva

a tot ce există în acest orizont. Am avea de-a face în acest caz cu un fel de nihilism integral, care teoreticește e posibil, iar istoricește poate nu tocmai greu de identificat. Nihilismul integral implică un accent axiologic negativ și sentimentul anabasic al destinului. Ori indul, deși consideră viața în cadrul orizontic, ce i s-a hărăzit, ca o nonvaloare, nu se gindește o clipă măcar, să se înroleze într-un front distrugător. Dimpotrivă: nicăieri nu s-a aprins flacăra unui mai palpitant respect față de tot ce e viață, nicăieri, răspunderea față de orice atom vital n-a luat proporții, ca în India. Mult nu lipsește ca aspectul acesta să ni se pară efectul unei inconsecvențe. Împrejurarea se lămurește totuși. Accentul axiologic negativ și sentimentul catabasic al destinului sunt factori distincți, cari nu se stingheresc, și cari pot să coexiste în același suflet. Cu aceasta analiza factorilor stilistici produce încă o mărturie despre complexitatea sufletului indic.

Acordind un credit necontrolat, ca simpli laici, cercetărilor etnologice, însemnăm aici, sub titlu ilustrativ, și ceea ce ne e dat să aflăm despre sufletul etiop. Sunt cercetători, care susțin cu convingerea unei îndelungate experiențe, că etiopul se simte trăind într-un vast spațiu, infinit, întocmai ca și europeanul, și ca indul, adăugăm din partea noastră. Nu ar fi decît normal să ne întrebăm, dacă etiopul încearcă în raport cu linia vieții un sentiment anabasic sau un sentiment catabasic. Un examen, fie și numai sumar, al culturii etiope, ne sugerează concluzia că sentimentul etiopului față de destin nu e nici anabasic, nici catabasic. Etnologia inclină a ne prezenta omul etiop ca ducînd în mare măsură viața unei plante. Pămîntul, sugrumat de soare, și inviorat de ploile cerului, sezoanele luxuriante, succesiunea fenomenelor, ritmul astral, procesele prin care se înfiripă viața, moartea cu aspectul imblinzit al unui fapt arhifiresc, integrat în ordinea naturii și a fecundării, toate aceste fapte și momente sunt, după cum ni se spune, trăite și gîndite din partea omului etiop, nu mult mai altfel, decît le-ar trăi și le-ar gîndi o plantă trezită printr-un miracol la conștiința de sine. Se subliniază că vegetativul, în calitate de categorie vitală a omului etiop, nu este expresia unei stări precare și condamnable; vegetativul are în viața etiopului semnificația unei metafizici consecvent realizată de-a lungul generațiilor, fără început și fără sfîrșit. Etiopul nu se simte un intrus în ordinea firii, ci un moment și o prelungire a ei. Această deplină integrare conferă vieții etiope

o înfățișare magnifică, un aer sublim de permanență suprafi-rească, de imperturbabilă veșnicie. E clar că etiopul, găsindu-se într-o asemenea stare de vegetativă suficiență, nu încearcă față de destin nici sentimentul, care îndeamnă la „înaintare” și la expansiune, dar nici sentimentul, care îndeamnă la „retragere”. Sufletul etiop, neclintită limbă de cîntar, se simte într-o vie și plină nemișcare, în neutrală și visătoare creștere. Propoziția noastră despre pluralitatea factorilor stilistici se verifică încă o dată. Culturile nu se diferențiază totdeauna prin totalitatea acestor factori. Astfel, citeodată, culturi respirînd în unul și același orizont se diferențiază în virtutea altor factori determi-nanți.

Atitudinea anabasică, catabasică sau neutră, intrînd ca un coeficient în sentimentul destinului, pot fi verificate ca atare, luînd în studiu structura intimă a diverselor culturi. După toate semnele și indicațiile istorice, ni se pare că o foarte accentuată atitu-dine *catabasică* trebuie să atribuim vechiului om egiptean. Egipteau-nul trăia inconștient într-un *orizont specific* față de care el nu se sim-țea însă înaintînd, ci în *retragere*. Viața cu toate inițiativele și peri-pețiile ei, se traducea și se organiza, pentru sensibilitatea egip-tenilor, acei copii născuți bătrîni, ca o lungă și incurcată „retrage-re”. Egipteanul, despre care se spune că se gîndea la moarte încă din pîntecele mamei, se găsea în permanentă stare de evacuare a orizontului său. Cele mai mari energii disponibile ale statului sunt puse în serviciul morții; problema capitală a domnitorului e — clădirea unui mormînt. Grija de toate zilele a tuturor: cul-tul dispăruților. Medicina egiptenilor face minuni, dar numai în ceea ce privește conservarea morților. Egiptenii, oameni de pronunțată participare, tehnicieni reci, gospodari calculați, devin lirici numai în fața ultimei taine. E greu de spus întru cît definiția dată de Heidegger existenței umane ca „existență spre moarte” se potrivește de fapt existenței noastre în genere. Defini-ția redă însă de minune existența omului egiptean. Ceea ce Alois Riegl răstălmăcea ca „sfială de spațiu”, credem, că nu e decît acest sentiment „catabasic” al destinului, pe care, după știrile, de multe ori uluitoare, ce ne-au rămas despre oamenii din valea Nilului, trebuie să-l atribuim vechiului egiptean. — Nu ni se cere însă neapărat să scormonim prin toate ungherele istoriei, pentru a verifica ideea despre atitudinea anabasică și catabasică. Se găsesc exemple apropiate și exemple depărtate. Materialul documentar e destul de mănos. „Atitudinile”, ce ne preocupă,

sunt, într-o formă sau alta, tot așa de răspindite ca și sentimentul destinului, iar sentimentul destinului știm că e general omenesc. Totuși *sentimentul destinului nu are pretutindeni și-n toate timpurile aceeași semnificație*. Sentimentul destinului are semnificație variabilă, după timpuri și locuri. Analiza spectrală întrezărește în formele acestui sentiment diverse componente. Una e de pildă sentimentul destinului, care implică un orizont *infini*t, și în același timp credința că orice mișcare a omului e subordonată unei secrete expansiuni; altceva e sentimentul destinului, care implică un orizont *îngust*, și pe deasupra credința că orice mișcare a omului se integrează într-o secretă *retragere*. Una e sentimentul destinului, care implică un orizont *infini*t și atitudinea *retragerii*, și iarăși cu totul altceva e sentimentul destinului, care implică un orizont *limitat* și atitudinea *înaintării*. Sentimentul destinului e înrîurit de orizont, și colorat de sensul fundamental, ascuns, atribuit oricărei mișcări posibile în cadrul acestui orizont. Ascultînd o doină românească, nu e greu să deslușești în ea rezonanța unui specific sentiment al destinului. Omul spațiului mioritic se simte parcă în permanentă, legănată înaintare, într-un infinit ondulat. Omul spațiului mioritic își simte destinul ca un veșnic, monoton repetat, suîș și coborîș.

Atitudinea prin care se acordă un fundamental și amplu sens secret oricărei mișcări posibile într-un cadru orizontic este încă unul dintre factorii esențiali, care determină din adîncimi înconștiente — modul și structura unui stil, individual sau colectiv. Dar factorul ana- sau catabasic, sub al cărui semn tutelar stă uneori cîte o întreagă cultură, e și el o variabilă independentă; independentă de structura cadrului orizontic și nu mai puțin independentă și de accentul axiologic. Cele constatate în legătură cu factorul anabasic și catabasic ne îndreptătesc să afirmăm că determinantele unui stil se pot combina în diverse chipuri. Structura intimă a unui stil atîrnă, cu alte cuvinte, nu numai de o anume „viziune spațială”, cum s-au grăbit să creadă diverși istorici ai artelor și filosofi ai culturii, contribuind prin această unilateralitate a lor la congelarea prematură a posibilităților exegetice. Structura unui stil atîrnă de-o seamă de alți factori determinanți, cari variază sau se repetă de la stil la stil, producînd prin combinarea și contopirea lor, de fiecare dată, o nouă constelație sui-generis, o nouă zodie eficientă.

NĂZUINȚA FORMATIVĂ

Rămâne să medităm încă puțin asupra unui al patrulea factor, care determină fenomenul stilului, nu mai puternic desigur, dar poate mai vizibil, decât ceilalți factori despre care am vorbit până acum. Factorul, la a cărui descripție și analiză procedăm, îl vom numi „*nisus formativus*“. Am încercat altădată, cu mijloace mai puține, și pe un plan mai redus, să încetățenim în estetică acest termen împrumutat biologiei teoretice, în micul nostru studiu despre *Filosofia stilului*. Din nefericire, în momentul cînd scriam acel studiu, nu ne găseam încă în situația de a preciza locul „năzuinței formative“ în constelația determinantă a fenomenului stilistic. Seduși de aparențe și de insinuările obiectului în sine, făceam chiar greșeala de a socoti năzuința formativă drept substrat principal, sau chiar unic, al stilului. Încă nu deplin inițiați în tainele de subsol și ocrotite de întuneric ale fenomenului, ne-am lăsat impresionați, mai mult decât trebuia, de calitățile prin excelență vizibile ale stilului, adică de aspectele sale pipăite sau pur formale. Nu mai puțin însă, diferențiam, de atunci chiar, o diversitate de tendințe formative, la care nici o considerație nouă, produsă în răstimp, nu ne îndeamnă să renunțăm. Noile lumini, izvorite din viziunea de ansamblu, dar și dintr-o analiză dusă mai departe, ne silesc doar la schimbarea unor termeni.

„*Nisus formativus*“ este apetitul formei, nevoia invincibilă de a întipări tuturor lucrurilor, care zac în zona întruchipărilor omenești, tuturor lucrurilor care ajung în atingere cu virtuțile noastre plastice, nevoia, zicem, de a întipări tuturor lucrurilor din orizontul nostru imaginar forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvențe. Lucrurile acestea pot să fie simplu închipuite, dar ele pot să fie și realizate prin tehnica umană, într-un fel, în spațiu și în timp: o statuie, un templu, o compoziție muzicală, personajele unei tragedii, o stare lirică, un efort moral, o organizație socială, etc. Însemnăm că apetitul de forme al omului nu poate fi satisfăcut numai de „forme în genere“; apetitul

acesta are pretenții serioase, el cere forme cu dezvoltări în spiritul unei logici proprii acestor forme. Acest apetit se îndreaptă totdeauna spre forme variate în spiritul unei consecvențe inerente acestor forme. Dacă apetitul de forme al omului ar fi satisfăcut de forme în genere, omul s-ar mulțumi desigur cu ceea ce-i oferă natura în orice împrejurări, și nu ar simți necesitatea creației culturale în genere, și a celei artistice în special. În fond, diferența dintre formele, pe care ni le îmbie natura, și acelea, pe care le găsim mai mult sau mai puțin vizibile în creațiile de cultură, consistă în faptul că formele aparținând creațiilor culturale nu sunt forme brute, ci reprezintă forme care vibrează într-o masă de derivații formale, dezvoltate potrivit logicei proprii acestor forme. Latura curat formală a unui stil se caracterizează prin două aspecte deopotrivă de importante: prin *formă* și prin *consecvența în variația formală*. Dacă în biologie sau în natură „năzuința formativă” este factorul creator de forme, în „cultură” „năzuința formativă” este factorul, care creează o formă și o dezvoltă, susținând-o pe liniile unei consecvențe lăuntrice. În „cultură” năzuința formativă e de puterea a doua. Aici nu vom vorbi decît despre *această* de a doua năzuință formativă.

Diferențiem trei moduri ale năzuinței formative. Aceste moduri sau tendințe apar sau dispar, mor sau renasc, după culturi, epoci, individualități. Ele sunt următoarele:

1. Modul individualizant;
2. Modul tipizant;
3. Modul stihial (elementarizant).

Esteticienii au hotărît, printr-un fel de consens tacit, să diferențieze „stilurile”, sub unghi formal, după gradul de apropiere sau abatere de la „natură”. Din parte-ne suntem de părere că acest punct de vedere e inoperant. Năzuința formativă, de modurile căreia atîrnă toate „stilurile”, este un factor exponențial. Nu știm cum produsele acestui factor ar putea să fie comparate cu produsele „naturii”. „Natura” creează forme brute, „năzuința formativă” creează forme consecvent variate în ele înșile. Distanța dintre natură și cultură este sub acest unghi așa de mare, încît produsele lor devin incomensurabile. Creatorii unui stil individualizant, tipizant sau elementarizant — nu vor, unii să se apropie de natură, și alții să se depărteze; toți intenționează în fond să ajungă la o *transcendență*. (Aici nu se pune încă problema, dacă această intenție e realizabilă sau nu.) Toți vor să parvină la *adevărata natură*. Unii își închipuie că ajung la aceasta pe calea

individualizării, alții cred că numai tipizarea duce la țință, și iarăși alții acordă credit numai elementarizării. „Natura“ nu poate fi prefăcută deci în criteriu de diferențiere în studiul stilurilor. Însuși conceptul de „natură“ ni se pare instabil. Sensul, ce se atribuie acestui concept, depinde în multe privințe tocmai de „năzuința formativă“, căruia privitorul îi e din întâmplare supus. Insul individualizant va vedea în „natură“ o colecție de momente individualizate, iar insul tipizant va spune că esențialul în natură e tipicul. „Stilurile“, sub aspectul lor „formativ“, trebuie disociate după un criteriu immanent lor, iar nu în raport cu „natura“¹. De altfel, după cum vom vedea, năzuința formativă intervine nu numai în tratarea „naturii“; ea se manifestă bunăoară, în chip eclatant, chiar și în metafizică, în modul de a concepe „transcendentul“.

Să ilustrăm prin câteva exemple fiecare mod al „năzuinței formative“. Se știe îndeobște că de pildă cultura germană, privită în întregul ei, de-a lungul dezvoltării istorice, manifestă o puternică și foarte susținută tendință „individualizantă“, în tot ce ea a întruchipat și realizat. Această tendință, caracterizînd media unei întregi culturi, a suferit cînd o întărirea, cînd o slăbire, după epoci și individualități. Trimitem sumar la arta portretistică, la figurația, din tablourile primitivilor germani, la arta germană a renașterii, care deși grav contaminată de modul tipizant italian nu-și putea totuși ascunde profunda dragoste față de tot ce e individual. Oricît de vinjoase ar fi fost influențele străine suprapuse, dragostea subterană față de individualul unic, fără pereche reapărea, iarăși și iarăși, fățișă, sau deghizată, în diverse chipuri (Dürer). Pentru indentificarea modului individualizant să ne gîndim mai departe la personajele, singulare pînă la întortochiere, care circulă cu aerul lor ireal, de poveste, prin romanele romanticilor germani, sau la acele subtile și labirintice analize psihologice, izvorite dintr-o abisală pasiune pentru nuanță și detaliu, care au făcut pe unii critici să asemene pe un Jean Paul cu Proust. De notat că tendința aceasta individualizantă nu se istovește în portretistică. Aceluiași mod afirmativ îi anexăm dragostea de duh și de piesaj local, care, de bine de rău, domină literatura

¹ Ne-am ridicat și în *Filosofia stilului* (1924) împotriva criteriului „natural“ în diferențierea stilurilor. Ne-am referit atunci în mod critic îndeosebi la clasificarea lui Max Déri, teoretician și istoric al artelor. Acest lucru n-a fost măcar remarcat, din partea nici unui recenzent. Probabil că problema nici n-a fost sesizată.

și arta germană aproape cu exclusivitate, și uneori pînă la exces. În ultimii ani au apărut o mulțime de lucrări care analizează literatura germană sub acest aspect, al peisajelor, și al duhului local. Cultura germană constituie desigur un exemplu masiv și inepuizabil, care poate fi exploatat după plac, cînd e vorba de ilustrarea năzuinței individualizante. Dacă dorim să ilustrăm năzuința individualizantă prin cazuri, și concrete, și mari în același timp, ne putem referi la opera revelatoare a unor personalități izolate, pentru care modul acesta e un semn cu osebire distinctiv: să ne gîndim la un Rembrandt, să ne gîndim la un Shakespeare. Rembrandt, în goană după detaliul viu, după o trăsătură, după un gest, în care se rezumă o întreagă individualitate cu tot trecutul ei, s-a oprit, iarăși și iarăși, ca asupra unei comori iradiante, lingă propria sa fizionomie, eternizîndu-și-o în portrete, din care reconstituim cu ușurință o unică, frămîntată, viață. Împinsă pînă la obsesie, pasiunea aceasta reflectată asupra propriului chip, se consumă viguros și cu totul în afară de orice sentimental narcisism. Să nu vedem în ea decît documentul cel mai viu al unui mod formativ, și anume al modului individualizant. Rembrandt a fost preocupat de propriul chip, printr-o profundă adeziune organică la principiul individualității. Rembrandt aspiră la o realitate metafizică; într-un sens el atribuie portretului, cu accentele sale individualizante, o mai intensă realitate decît modelului viu. Modelul viu trebuie să i se fi părut de multe ori o simplă copie anemică, diluată și inexpressivă, a portretului. Metafizica latentă, la altarul căreia oficia Rembrandt, s-ar putea, credem, reduce în cele din urmă la o formulă de felul acesta: făpturile își dobîndesc realitatea supremă, ultimă, prin *individualizare*, prin cît mai virtuoasă individualizare. Tehnica individualizantă a lui Rembrandt nu țintește spre un naturalism oglinditor și fără noimă, ci e pusă în slujba unui gînd metafizic. Prin accentuarea, sublinierea și învîrtoșirea individualului Rembrandt se simțea transpus pe planul unei realități metafizice. Prin tehnica individualizantă, el spera să obțină pentru ființele și lucrurile pictate un spor existențial. De aci poate nevoia de a îmbrăca făpturile în acea lumină nefirească, venită de nicăieri, și căzută pe lucruri, ca nimb și pecete a unei supraexistențe. Nu s-ar putea oare lumina pe dinăuntru cam în același fel și iperzelul individualizant al lui Shakespeare? Cine se mai încumetă să vorbească astăzi despre Hamlet sau despre Regele Lear, altfel decît ca despre niște ființe, în fond mult mai reale, decît ființele

așa-zise reale din preajma noastră? Întruchipările lui Shakespeare, de o abundență pastoasă de trăsături individuale, nu sunt numai existențe unice, ci mai mult decît atît. Existențe unice pot să fie toate existențele mediocre din preajma oricui. Unui Hamlet însă îi conferim prestigiul unei existențe concentrate. Hamlet există, dar există la puterea a doua. Năzuința individualizantă a acestor artiști (Rembrandt, Shakespeare) nu se mărginește la transcrierea „naturii“, ci caută un acces spre transcendență.

Trecînd dîncolo de hotarele artei, în alte ținuturi spirituale, de ex. în metafizică, vom găsi interesante exemple pentru ilustrarea tendinței individualizante. Concepția metafizică a lui Leibniz, bunăoară, a crescut tocmai din năzuința individualizantă. Leibniz, gînditorul de nuanțată și atotcuprinzătoare imaginație, închipuia o lume alcătuită, în ultimul ei prundiș, din unități psihice indivizibile (monadele). Monadele lui Leibniz sunt un fel de atomi spirituali, inaccesibili influențelor externe, momente ireductibile și de-o absolută discontinuitate. Dar marea noutate, pe care Leibniz o comunică gîndirii europene, consistă mai puțin în faptul că imaginează monadele ca unități de-o desăvîrșită discontinuitate, cît în aspectul formal, pe care ține să-l întipărească monadelor. Leibniz afirmă: fiecare monadă, ca atare, e nu numai un moment într-o discontinuitate, ci o individualitate complet distinctă, înzestrată cu o seamă de însușiri unice, o lume pentru sine, care nu se repetă, și care, așa cum este, nu este decît o singură dată. Niciodată în istoria gîndirii umane imaginația speculativă nu s-a lăsat cu același entuziasm antrenată de tendința individualizantă, ca în cazul acesta al metafizicei leibniziene. Avem aci de-a face cu cazul rar al unui stil de gîndire, realizat pînă în ultimele consecințe.

Poate nu e lipsit de interes să notăm că această concepție leibniziană despre individualitatea unică a monadelor, concepție în genere uitată sau socotită o simplă bizarerie speculativă, și-a găsit recent un pendant științific, într-o formă neașteptată. Fizicianul Pauli a enunțat nu tocmai de mult un *principiu*, după care de ex. în sistemul unui atom doi electroni nu pot niciodată să descrie aceeași traiectorie. Prin consecințele sale acest principiu „individualizează“ cu desăvîrșire aspectul atomilor. Cu aceasta se introduce și în concepția „științifică“ despre elementele ultime ale naturii viziunea „individualizantă“. O problemă, care se deschide pe plan filosofic, o dată cu formularea principului Pauli, este: exprimă acest principiu o realitate obiectivă

sau mai curînd un „stil de gîndire“? Prin tot sistemul nostru epistemologic, înclinăm spre interpretarea că e vorba și aci ca și în cazul metafizicei leibniziene despre o realizare extremă a unui „stil de gîndire“.

Să completăm ilustrarea năzuinței individualizante și cu exemple din domeniul moral-spiritual. Goethe a dat expresie lapidară unui postulat moral-spiritual, pe care estetica modernă are obiceiul să-l citeze, de la un timp chiar mai mult decît e de cuviință. „Cea mai mare fericire a muritorilor e personalitatea.“ E învederat lucru, că în această formulă a luat ființă, în chip de maximă, modul individualizant, asupra căruia tocmai ne aplecăm interesul. Idealul goethean al personalității, concepută superdimensional în înțelesul unei armonizări convergente a tuturor posibilităților unui individ, și ca un echilibru de forțe, poartă însă, întocmai ca și idealul estetic al lui Dürer, în afară de semnele modului individualizant, și oarecare trăsături „tipizante“. Moralistul, care prin sistemul său ilustrează poziția extremă a tendinței individualizante, fără de a face vreo concesie nici tipicului, dar nici anarhismului, ni se pare a fi, mai mult decît oricare altul, marele Fichte. Împrospătăm puțin cunoștințele filosofice ale cititorului. Kant a fixat, pentru viața morală, în faimosul său imperativ categoric, un cadru pur formal deșertat de orice conținut. Kant a atacat, precum se știe, problema morală foarte sublim și foarte tangențial, faptă pentru care a fost și mult preaslăvit, și mult criticat. Mulți dintre gînditorii, cari au minecat de pe podișurile kantiene, s-au simțit nu puțin înstrăinați, și chiar respinși de acest gol, înghețat, și țepăn formalism etic. Unii dintre acești gînditori au încercat să încălzească la focul inimii schelăria de oțel a lui Kant. Alții s-au simțit îndemnați să toarne, menținîndu-se tot la rece, în cadrul moral kantian, un conținut precis, o materie articulată, o substanță palpabilă. Fichte propune pentru materializarea formei kantiene, prea rarefiată, un conținut de-o densitate concretă, dusă pînă la capăt. Fichte consideră rolul omului în lumea morală-socială, într-un fel cu totul individualist, susținînd, că în această ordine fiecărui om îi revine o funcție, pe care numai el singur o poate îndeplini, și nimenea altul. Fiecare om, intercalat în ordinea morală-socială, își are aci și acum locul său, pe care trebuie să-l umplă cu toată răspunderea, pe care o implică această unicitate. Fichte realizează, cu această concepție, în ordine etică și din punct de vedere stilistic, un pendant al viziunii monadologice leibniziene. Idealul etic abstract și general

coboară pe pământ, după Fichte, prin „individualizarea“ radicală a datoriei morale. Legea morală, goală ca o armură fără luptător, a lui Kant, lege prin care se indică doar circumferența unei lumi, își însușește în acest chip infinit de multe conținuturi concrete, dintre care fiecare e valabil numai o singură dată. Astfel pusă în lumină, năzuința individualizantă, cuprinsă în concepția etică fichteiană, nu va scăpa observației nimănui. Excursia prin tărîmul moral n-a fost de prisos; ea ne-a pregătit satisfacția de-a vedea că ideea despre năzuința individualizantă se verifică în orice domeniu al manifestărilor umane.

Al doilea mod al năzuinței formative e tendința „tipizantă“. Cel mai consecvent realizat este acest mod în vechea cultură grecească. Această tendință, cu obirșii pierdute în protoistorie, devine, începînd cu timpurile homerice tot mai dominantă, ca să culmineze în timpurile platonice. La început modul tipizant se desface din înțeleștări telurice-haotice, se consolidează treptat, dobîndind muchi tot mai netede și mai transparente, de cloștar, ca să ajungă la o strălucire, niciodată depășită în urmă, în intruchipările de humă cerească ale lui Sofocle, Plato sau Praxitel. După acest zenit, uranicul se umple iarăși de zgură, modul tipizant se alterează, subminat încetul cu încetul de alte moduri, care i se alătură sau i se substituiesc. Plastica divinităților ideale, reprezentînd tot atîtea tipuri pure, armonice alcătuite, din contururi esențiale și din trăsături generice de organică frumusețe, dar nu mai puțin și umanul înălțat la putere mitologică, sau acțiunea redînd sensul tipic, idealul sporit, al vieții, din tragedia antică, sau formele arhitectonice, construite sobru și de-o fină vibrație, după canon euclidian, ale templelor de pe Acropole, sunt îndobște cele mai cunoscute exemple artistice, în care s-a intrupat pentru totdeauna năzuința formativă tipizantă. Dar același mod ia trup tangibil de pildă și în metafizica platoniană a Ideilor. „Ideile“ reprezintă tot atîtea idealuri organice ale lucrurilor și ființelor, ce stau sau se perindă în spațiu și în timp. Tehnica demiurgică, potrivit căreia, după Plato, au luat ființă făpturile din preajma noastră, seamănă aidoma cu tehnica unui atelier de artă plastică. Făpturile de orice fel sunt copii imperfecte ale unor modele unice și de cerească desăvîrșire. În atelierul metafizic, modelele, inaccesibile și fără prihană, poartă numele de „Idei“. După o idee se pot trage nenumărate copii: toate vor fi mai mult sau mai puțin desăvîrșite, căci desăvîrșirea aparține exclusiv tiparului, Ideii. Esențialul în moșiile existenței e Ideea

nu copiile. Să se încerce o dată o operație comparativă, în vederea unei diagnoze diferențiale, între metafizica aceasta a Ideilor, a lui Plato, și metafizica monadelor a lui Leibniz. Distanța dintre ele măsoară exact diferența dintre tendința formativă tipizantă și tendința formativă individualizantă. În concepția leibniziană fapăturile reale nu sunt făcute după modelele unor idei de contururi perfecte; fapăturile reale sunt mai curind echivalentul unor complexe monadice, iar monadele știm că sunt, fiecare pentru sine, atit de individualizate, că nu există niciodată o a doua la fel. În metafizica platonice accentul existențial zace pe conturul ideal, tipizant; în metafizica leibniziană accentul existențial zace pe conturul accidental, individualizant. Deosebirea dintre cele două metafizici revine în definitiv la o apreciere diametral opusă, atit a individualului, cît și a tipicului. Pentru Plato individualul reprezintă o existență degradată, iar tipicul o existență deplină; pentru Leibniz existența deplină zace pe linia individualului, iar „tipicul“ nu reprezintă decit ceva derivat.

Nu e necesar să amintim că năzuința tipizantă a reintrat în acțiune, cu suverană exclusivitate, în timpul Renașterii, și tot așa în toate epocile clasicizante ale diverselor popoare europene. Materialul ilustrativ, ce s-ar putea cita pe această linie de idei, e cu totul redutabil. Un Leonardo și un Raffael, un Racine sau un Goethe (cel al dramelor *Tasso* și *Ifigenia*, al liricei romane, dar întrucitva și cel al „fenomenelor originare“), un David sau Ingres, într-o anume privință Paul Valéry al zilelor noastre, sunt tot atitea personalități legate subteran și prin secole prin aceeași pasiune tipizantă. Toți acești creatori sunt îndrăgostiții plasticei ideale, ai conturului necesar, ai construcției logice și măsurate. Justificarea teoretică a acestui mod se găsește în filosofia plonică, dar nu mai puțin și în teologia catolică, intru cît aceasta a asimilat platonismul.

Să trecem la a treia năzuință formativă, la tendința *stihială* („elementarizantă“). (στοιχειῶν = concept fundamental). Ilustrații de primul ordin pentru acest mod ne servește arta egipteană sau pictura bizantină.

Lucrurile și ființele, închipuite de arta egipteană sau bizantină, ni se înfățișează în forme mult mai sumare decit sunt formele obținute prin tipizare. Modul tipizant retușează organicul, dar nu părăsește zona acestuia. Modul tipizant reduce organismele aceleiași specii la expresia lor ideală, eliminând accidentalul și individualul. Modul tipizant procedează prin eliminarea intim-

plătorului și prin accentuarea necesarului generic. Modul stihial forțează până la exces procedeul eliminării și vede necesarul dincolo de ceea ce este generic, în unele aspecte elementare și universale ale lucrurilor. Modul stihial ajunge astfel la forme, care depășesc în întregime organicul, la forme contaminate parcă de natura geometrică a schemelor cristalice, sau de dinamica coplesitoare a unor gesturi demiurgice. Fie că sunt statice, fie că sunt dinamice, aceste forme reamintesc în orice caz numai *schematic* făpturile și materialitatea de toate zilele. Artistul, acordînd un interes foarte zgîrcit vizibilului, pare a-și rezerva entuziasmul, în chip precumpănitor, unui principiu invizibil. Artistul face abstracție în redarea lucrurilor de toate însușirile unice și individuale ale acestora, dar în mare parte și de însușirile tipice, de gen sau de specie, ale lor. Lucrurile sunt redată într-o formă care reține doar cîteva aspecte esențiale, după un calapod intrucitva străin, dar impus lucrurilor în chip suveran și dinafară. Esența lucrurilor e adaptată la rigorile unui duh, care plutește stăpînitor peste toate, sau care le animă pe dinăuntru pe toate. Lucrul izolat încetează de a mai fi purtătorul pitoresc al balastului său de însușiri individuale. De așijderea lucrul izolat nu mai e nici supus doar unei armonioase retușări, ca să devină idealul organic al tuturor lucrurilor de același gen. Lucrul e redat sumar și sintetic, ca să devină purtător al unui duh sau al unei stihii universale, de multe ori prea ascunse ca să poarte un nume, al unei stihii universale, care depășește specia. În schematismul lucrurilor, redate potrivit modului stihial sau elementarizant, se oglindește astfel mai mult o statică sau o dinamică universală (sau în orice caz ceva cu totul elementar), decît propriul tip ideal, sau propria individualitate a acestor lucruri. Un Rembrandt, pictorul fără pereche al modului individualizant, redă ființa umană, subliniind și întîind tot ce e individual, adică tot ce preface această ființă într-o existență unică și fără putință de a se repeta vreodată în spațiu și în timp. Un Raffael, pictorul modului tipizant, ignoră cu voință, chiar și în portretistică, pe cît posibil, accidentul și individualul, ca să înalțe făpturile la demnitatea unui tip ideal. Cu totul altfel procedează de pildă pictura bizantină. Artistul bizantin elimină nu numai tot ce e individual; sub mîna lui, chiar și tipicul îndură o schematizare și o desfigurare, prin ceea ce făptura închipuită se integrează într-o vastă și impresionantă statică universală, aderență pe care viața organică n-o are niciodată. Rembrandt, împins de năzuința



individualizantă, utilizează cu deosebire acele aspecte ale fapturilor, pe care le surprinde clarobscur ochiul vieții, retina organică frământată pe dinăuntru de instincte și patimi, de permanente dibuieli, și numai de parțiale și vremelnice iluminări. (Încă o dată: nu e vorba aici de o „copiere“ a naturii, ci de utilizarea unui material într-un spirit cu totul creator și pornit spre „transcendență“.) Raffael utilizează mai ales acele aspecte ale fapturilor, pe care le pipăie spiritul uman, spiritul desprins din rețeaua contingentelor cotidian-biologice, grație viziunii ideative, prin mijlocirea căreia cuprindem genurile. Pictorul bizantin, stăpinit de năzuința stihială, se orientează, după aspecte cu totul elementare ale fapturilor, pe care nu le vedem cu ochii trupești și nici simplu ideativ, dar despre care se poate bănui că le vede Dumnezeu însuși. Spre a vedea lucrurile și fapturile, așa cum le vede Dumnezeu, pictorul bizantin trebuie să iasă din sine, să ia, printr-un salt în extaz, o poziție teocentrică. Cert, din punctul de vedere al simțurilor organice și al facultăților noastre ideative formele, la care se oprește viziunea bizantină, par regretabile *diformări*. Pentru a preveni orice confuzii, adăugăm că sensul intrinsec al viziunii bizantine nu este totuși o chestie de interpretare teoretică, ci mai presus de toate o chestie de sensibilitate. În orice caz semnificația pozitivă a acestor bizantine „forme diforme“ ne rămâne inaccesibilă atita timp, cât le privim sub unghi pronunțat biocentric sau ideocentric. Fapt e că europenii, timp de o mie de ani, nici n-au mai prea comunicat cu sensul picturii bizantine. Această se explică doar prin împrejuraarea că europenii, poate împuținați la suflet, au uitat cu desăvîrșire să vadă și să simtă altfel decât biocentric sau ideocentric. Față de pozițiile sensibilității curente, formele bizantine se prezintă doar ca forme diforme, ceea ce oricum revine la o negațiune. Semnificația acestor forme ni se revelează numai dacă depășim obișnuințele sensibilității, și dacă privim aceste forme sub unghiul lor propriu, adică evasiteocentric. Sub un astfel de unghi, întruchipările în stil bizantin dobîndesc ca un reflex de imutabilitate; ceva din *statica* necreatului, măreață, elementară, universală, de dincolo de viață și moarte. Cu sensibilitatea de astăzi, care-și are făgașurile ei, anevoie ne vom mai putea transpune, cu totul, în sufletul unui Basileus, ctitor de biserici, care își avea cu smerită mindrie portretul în tinda clădirii sale, — ne putem doar întrucitva închipui sporul secret de conștiință al aceluia,

care se vedea, nu cum îl vedeau toți muritorii, ci așa cum îl vedea Dumnezeu însuși: transpus în statica eternității.

Năzuința stihială ne dă ocazie și pentru câteva reflexii mai laterale, dar nu lipsite de însemnătate. E de mirat anume că tendința aceasta e condamnată, nu se știe din ce pricină, să lupte încă spre a i se recunoaște o existență independentă în tratatele de estetică. E timpul să închidem acest proces. Situația e cu atât mai ciudată, cu cât existența acestui de al treilea mod formativ a fost vag bănuită chiar din partea unor gânditori mai vechi. Filosofia romantică, acea filosofie căreia îi revine meritul de a fi lărgit considerabil sensibilitatea europeană, este cea dintii, care își îndreaptă cu mai mult interes atențiunea asupra așa-zisei „arte simbolice“ a asiaticilor sau egiptenilor. S-a luat deci act, cel puțin ca de un mare fenomen istoric, de posibilitatea unei arte, care nu e nici individualizantă, nici tipizantă. Termenul de „artă simbolică“, cu care filosofia romantică a ținut să circumscrie obiectul bănuie, are din nefericire darul, de a ne putea induce prea ușor în eroare în ceea ce privește natura și caracterul acestei arte. Cuvântul „simbol“, în accepție curentă, are înțelesul de semn concret și sensibil pentru o idee, sau pentru un conținut abstract. Ori, un „simbol“ poate fi propriu-zis întruchipat în oricare din modurile formative: individualizant, tipizant, stihial. În epocile clasicizante găsim destule exemple de simboluri realizate în forme *tipice*. Pictura romantică germană oferă exemple de artă „simbolică“ chiar în gen „individualizant“ (de pildă *Rübezahl* de Schwind). Termenul de „artă simbolică“ ar putea prea ușor să dezorienteze și să ne ducă pe drumuri greșite. Înțelesul curent, de circulație, al termenului „simbol“ ne interzice de-a numi arta de tendință stihială simplu „simbolică“. „Simbolul“, în accepție obișnuită, e un fapt concret care trimite într-un fel sau altul la o idee abstractă; ori în formele artei stihiale nu se exprimă idei cu orice preț, sau nu mai mult decât în alte arte. În orice artă, de oricare caracter formativ, se exprimă în primul rind „trăiri“. Artă stihială exprimă în aceeași măsură *trăiri* ca și arta individualizantă și ca și arta tipizantă. De fiecare dată e vorba numai de altfel de trăiri. Deosebirea dintre arta individualizantă și arta stihială nu corespunde de loc deosebirei dintre „trăire“ și „idee“. În ambele cazuri e vorba de „trăiri“, cu deosebirea doar că „trăirile“ se consumă pe planuri existențiale divers centralizate. Un plan e mai curînd biocentric, celălalt plan e mai curînd teocentric. Cei ce numesc arta stihială o artă „sim-

bolică", insinuează, poate involuntar, părerea cu totul nelegitimă, că această artă ar fi de natură mai conceptuală, sau mai abstractă, decît este arta individualizantă sau cea tipizantă. Asemenea păreri trebuiesc denunțate ca fiind cel puțin superficiale. Cași modul individualizant sau cel tipizant, modul stihial este un mod fundamental, *formativ*, de care depinde aspectul, ce se întipărește *oricărui* produs al spiritului uman. În „gîndire” e adevărat că modul *stihial* se oprește cu predilecție la „concepte fundamentale”, „elementare”; dar „arta” creată grație acestui tipar stihial nu e caracterizată, în esența sa, prin aceea că o anexăm unui excesiv abstracționism conceptual; în această artă, de mod stihial, se exprimă de-a dreptul complexe „trăiri”, de obicei însă altele decît cele ventilate în arta individualizantă sau în arta tipizantă. Iată de pildă pictura unui van Gogh. Ea se realizează întru totul în forma stihială, cu toate că van Gogh nu pictează decît peisaje; grădini cu măslini, cimpuri cu holde, livezi, ogoare, floarea-soarelui, dealuri cu chiparoși și stele. Pictura lui van Gogh e însă un exemplu, prin care se demonstrează hotărîtor cit de nepotrivit este epitetul „simbolică” acordat artei stihiale. Peisajul și făpturile, copacii și creatura vegetativă din pictura lui van Gogh ni se înfățișează ca întruchipări de mari reticențe și de mari destăinuiri: chiparoșii au înfățișare de flăcări verzi, stelele se învîrtesc ca roțile, drumurile curg ca riurile, florile luminează ca soarele, măslinii au brațe chinuite ca vinele omului. Făpturile lui van Gogh își retac caracterul individual, dar adesea și caracterul generic de specie, sau numele, cu atît mai mult însă aceste fapteuri ni se destăinuiesc, datorită formei, ce le-o imprimă pictorul, ca purtătoare ale unui *dinamism cosmic nelimitat și atotstăpînitor*. Acest dinamism convinge în chip imediat, acest dinamism nu are caracterul derivat și deficient al unei idei abstracte, ci este obiectul unei trăiri violente, sau echivalentul unei viziuni de supremă saturație. Surprindem și în pictura lui van Gogh într-un sens un unghi teocentric, dacă voim, dar „theos” are aci cu totul altă semnificație, decît în arta bizantină, despre care de asemenea am spus că e oarecum teocentrică. În pictura bizantină făpturile sunt integrate într-o *statică* universală a necreatului sau a definitiv mîntuitului; aci, la van Gogh, făpturile sunt integrate în liniile de forță, în sistemul magnetic al unui ultim dinamism, sau în perspectiva unui Dumnezeu immanent și în permanent chin al facerii.

Arta lui van Gogh redă prin mijlocirea lucrurilor un „stoi-cheion“, adică ceva elementar și cosmic. Acest „stoi-cheion“ nu trebuie în toate cazurile să fie staticul cosmic, sau dinamicul cosmic. El poate să fie bunăoară „spiritualul“, dar tot așa „materialitatea“ ca atare, sau „vegetativul“, sau „animalitatea“, etc., etc. Am spus mai sus, și revenim asupra acestei idei, că prin oricare din năzuințele formative, artistul sau creatorul în genere aspiră la transcendență. Unii cred că pot să transpună lucrurile în transcendență prin „individualizare“, alții cred că aceasta e posibil numai prin „tipizare“, iar alții își închipuie că ajung la transcendență prin elementarizarea lucrurilor, sau prin reducerea lor la un „stoi-cheion“.

Termenul de „tendință stihială“, ca năzuință formativă, îl introducem în această problematică, noi, aici întâia oară, fiindcă ni se pare a caracteriza cel mai bine tendința, care se alătură individualizantului și tipizantului și care pînă acum nu a fost nici precis determinată și nici sugestiv sau potrivit denumită din partea nimănui¹.

Denumirea de artă simbolică acordată artei stihiale sau elementarizante nu poate să producă decît confuzie. Făcînd abstracție de alte obiecțiuni, ce i se pot aduce, o asemenea denumire abate înainte de toate atenția de la specificul „formal“ al operei de artă, spre considerații, care situează opera de artă într-o degradentă vasalitate față de un conținut mai mult sau mai puțin exterior ei. Există desigur și opere de artă „simbolice“, dar acestea sunt posibile în orice „stil“. În acest capitol caracterizăm operele de artă sub unghi formal, iar constatările posibile în legătură cu arta egipteană sau bizantină confirmă teza despre existența de sine stătătoare a unui al treilea nîs formativus, cel „stihial“. Acest nîs forțează lucrurile să-și părăsească individualitatea și intrucîtva specia, ca să devină expresii ale unui duh sau ale unui principiu universal, ale unui „stoi-cheion“, ale unui ce elementar, care depășește individul și specia. Acest de al treilea „nîs“ se manifestă ca o incomensurabilă potență stilistică, nu numai în artă, ci în toate domeniile activității umane.

Deoarece pentru modul individualizant și pentru modul tipizant, am amintit și cite un exemplu metafizic (sistemele lui Leibniz și Plato) să ilustrăm și modul stihial printr-un exemplu

¹ Max Deri își închipuie bunăoară, cu totul greșit, că a treia tendință consistă în „individualizarea accentuată, exagerată“ (*Die Malerei im XIX. Jahrhundert*).

metafizic. Cea mai bună ilustrare ne-o oferă însăși metafizica bizantină. Leibniz pune accentul existențial pe individualizare: aceasta e calea urmată de monade, spre a-și ajunge plenitudinea sensului. Plato pune accentul existențial pe tipic: fapăturile individuale primesc un reflex de demnitate din partea Ideii. Metafizica bizantină (adică a bisericii sinoadelor ecumenice) apasă mai virtos asupra „individului îndumnezeit“, adică asupra fapăturii, care încetează de a fi ea însăși, și care devine vas al revelației divine. Făptura izolată își pierde fizionomia individuală, tot așa ea încetează de a fi reprezentanta speciei, și intră în posesia sensului său ultim în măsura în care devine teoforică, adică purtătoare a unui stoicheion universal.

Efectele diverselor năzuințe formative, în înțeles de potențe stilistice, se remarcă în artă, în metafizică, tot așa însă și în domeniul moral. Răsfoind o istorie oarecare a doctrinelor morale, ni se dă, sub acest unghi, prilejul unor bogate reflexii. Potrivit fiecăreia dintre cele trei năzuințe formative, au fost propuse în cursul veacurilor maxime de comportare, cum sunt de pildă următoarele:

„Fii tu însuși!“

„Fii cum e maestrul!“ (Șeful academiei sau al școalei).

„Fii cum a fost unul singur!“ (Hristos, Budha, Confucius).

În fiecare dintre aceste maxime se face de fapt apel la altă valoare. Se subliniază pe rînd individualul, tipicul, principiul universal.

Nu e desigur lipsit de interes nici felul cum se repercutează năzuințele formative în domeniul pur religios. În această ordine vom descoperi bunăoară, că protestantismul corespunde întrutotul modului individualizant. Realizîndu-se consecvent și pînă la exces sub presiunea acestei tendințe, protestantismul capătă, treptat-treptat, o înfățișare tot mai anarhică și mai descentralizată. Dacă privim lucrurile mai de aproape constatăm că zace în chiar firea protestantismului să se fărîmițeze, în tot mai multe și mai penibil restrînse cuiburi religioase. Descompunerea aceasta, adînc înrădăcinată chiar în principiul protestantismului, are loc în ritm cu atît mai accelerat, cu cît mișcarea e mai avansată pe drumul său propriu. Față de protestantism, pentru care devenirea coincide aproape cu o disoluție, ortodoxia — atît cea veche din zenitul auriu al Bizanțului, cît și cea păstrată într-o stare de latențe embrionare, a popoarelor mai tinere — reprezintă modul *stihial*. Ortodoxia posedă semnificația ideală a unei entități elementare și ecumenice, care realizată ca atare, n-ar îngădui nimănui nici o ieșire din schema totalității sale cristaline. Această

organizație stihială s-ar apăra de orice veleități individualizante, și ar refuza ca „păcat“ chiar și cea mai inofensivă abatere de la formele, în care ea s-a statornicit. În legiuirea „excomunicării“ ea și-a creat un sistem de apărare a caracterului ei stihial și universal.

Dar să vedem pentru care mod formativ, a optat catolicismul. Pentru tustrele — după timpuri și locuri: la început pentru modul stihial, citeodată pentru modul individualizant, dar mai statornic, și de preferință, pentru modul tipizant. Modul tipizant a fost înscăunat cu osebite în grațiile catolicismului. E adevărat că uneori catolicismul a intrat la învoială, acceptînd și forme mixte (barocul). Cu aceasta rostim o judecată de constatare, iar nu de apreciere. Catolicismul ni se pare în orice caz mult mai labil, sub unghiul năzuinței formative, decît ortodoxia sau protestantismul. Această labilitate e poate în directă legătură cu duhul de acomodare prevenitoare la contingentele istorice, duh mult răsplătit de succese vizibile și invizibile, duh de care catolicismul s-a lăsat întotdeauna condus și sfătuit pentru mai marea sa glorie.

© operă de artă sau de imaginație metafizică, o maximă etică sau o alcătuire socială vor purta în toate împrejurările insigniile și amprenteale unei năzuințe formative. Cu privire la alcătuirile sociale, îndeosebi, e de amintit, că ele poartă de fiecare dată o pecete, care invită de-a dreptul la o interpretare sub unghiul, ce ne preocupă. Iată exemple la întîmplare. Nenumăratele stătuțe germane istorice legate într-olaltă prin ideea „imperiului“ s-au menținut, cu îndirjire, izolate în adversități locale, veacuri de-a rîndul; faptul se inseriază sugestiv, ca o exemplificare mai mult, pe linia năzuinței individualizante, constituind o apariție paralelă și alăturată, ca semnificație, nenumăratelor cuiburi religioase, în care s-a pulverizat protestantismul. Trecînd la alt „mod“, să facem amintire încă despre „statul-cetate“, vechi grecesc sau italic, ca de o expresie concretă a năzuinței de rotunjire „tipizantă“. Iar pentru al treilea mod să consemnăm, într-un același mînunchi, în cele din urmă, biserica creștină, mai ales veche bizantină, și bisericile asiatice. Aceste biserici reprezintă în alcătuirea lor ecumenică, fără îndoială, tot atîtea întrupări ale năzuinței stihiale.

Năzuința formativă e un factor stilistic de-o eficiență aleasă și fără greș. Cum întru explicarea fenomenului „stil“ ne-am pronunțat pentru separația puterilor determinante, e clar că vom socoti și „năzuința formativă“ ca o putere de sine stătătoare. Nu-i

îngăduit să confundăm „năzuința formativă“ cu nici unul din ceilalți factori, precum cadrele orizontice, accentul axiologic, atitudinea anabasică sau catabasică. Năzuința formativă e singurul factor, care are priză asupra formei, ce se imprimă lucrurilor, ce zac în zona puterii noastre de întruchipare. Apăsăm mai ales asupra faptului că năzuința formativă nu e de loc în funcție de viziunea spațiului sau de cadrele orizontice. Năzuința formativă implică, ce-i drept, în toate cazurile un orizont, dar nu un *anume* orizont. Mai explicit: o *anume* năzuință formativă se poate realiza ca atare în *orice* orizont spațial. Astfel de pildă popoarele germanice, care s-au hotărât inconștient cu atita energie pentru orizontul *infini*t, se identifică în același timp cu toată pasiunea imaginabilă de preferință cu năzuința formativă *individualizantă*. Un *anume* orizont spațial nu atrage după sine cu necesitate o *anume* năzuință formativă. Alături de setea de *infini*t poate foarte bine să stea modul formativ individualizant. Faptul acesta singur dovedește îndeajuns că sentimentul spațiului, speculat pînă la abuz în explicațiile morfologice, nu reprezintă decît o mică fracțiune din constelația determinantă, de care atîrnă pecetea unui stil. Faptul are însemnătatea unei răscruci, și învederează luminos o exagerare, la care s-a pretat filosofia culturii cu concursul unor autori dintre cei mai prestigioși. Alte exemple, care întăresc argumentul în favoarea tezei că „orizontul spațial“ și „năzuința formativă“ sunt puteri separate: indul, optînd pentru orizontul spațial *infini*t, se identifică în același timp, de preferință, cu năzuința formativă stihială. O statuie sau un relief al lui Șiva sau al lui Budha exprimă totdeauna un „stoicheion“: „distrugătorul“, „liniștea întru absolutul gol“. Aceeași independență a factorilor stilistici o regăsim în cultura chineză. Deoarece însă pînă acum nu am vorbit despre cultura chineză, ar fi poate nimerit să cercetăm mai întîi, cari sunt acești factori. Pictura chineză, cu perspectiva ei cu totul particulară, trădează desigur ceva din orizontul spațial specific al chinezului. Prin ce se caracterizează această perspectivă? Remarcăm înainte de toate că ea nu e *infini*tă. Această perspectivă reprezintă de fapt o succesiune vastă de rotocoale. Aci nu e vorba de-o perspectivă, pe care s-o poți cuprinde cu ochiul dintr-un singur punct. Pentru a o cuprinde ești nevoit, așa-zicînd, să te deplasezi tu însuși ca privitor, din loc în loc, din etapă în etapă. Spațiul, cu alte cuvinte, e văzut ca o succesiune nedeterminată de locuri, dar nu ca un mediu dat, simultan și *infini*t. Spațiul nu e cuprins dintr-un singur centru,

printr-o dinamică infinită a ochiului; spațiul e mai curînd mediu care silește spectatorul la deplasare. Într-un asemenea orizont — elementul succesiunii joacă un rol esențial. Spațiul se clădește pe rînd prin alveole în jurul deplasării omului. Orizontul spațial al europeanului e echivalentul absolutei simultaneității; în cuprinderea subiectivă a orizontului european rolul decisiv îl are dinamica funcțională a ochiului, de-o extremă intensitate și amplexare. În asemănare cu acest orizont — spațiul chinez e succesiv, alveolar; în cuprinderea orizontului chinez sarcina funcțională a ochiului e în parte înlocuită prin deplasarea privitorului din loc în loc. A doua întrebare: care-i năzuința formativă specifică chinezului? Situat într-un orizont care-i aparține exclusiv, chinezul e, ca înclinări formative, precumpănit stăpînit de modul *stihial*. În peisajele și în figurația picturii chineze se exprimă totdeauna ceva stihial: convergența existențelor într-o familiaritate cosmică, duhul ocrotitor al unei supreme maternități, și al unui ultim sens. Ori, acest mod stihial e pe deplin determinat în sine însuși, și nu atîrnă întru nimic de un anume orizont spațial. Natural că acești doi factori, combinîndu-se, se nuantează reciproc.

Despre fenomenul stil, sub unghi genetic, nu s-a scris prea mult în literatura filosofică. Spre deosebire de alte probleme, în jurul cărora s-a produs un asfixiant bîlci de opinii, problema aceasta plutește într-o rariște teoretică de-a dreptul surprinzătoare. Filosofiei i se deschid aici posibilități aproape feciorelnice. Față de unele teorii curențe, care s-au fixat în explicarea stilului, asupra unui singur factor de spontaneitate creatoare umană (sentimentul spațial) am ținut să arătăm în lucrarea de față, că fenomenul stilului implică în substratul său abisal, o *pluritate* de factori cari fără deosebire aparțin spontaneității creatoare umane, și nu ne sunt dați dinafară deodată cu materialul utilizat.

Din analizele noastre rezultă în genere că nici unul dintre acești factori determinanți ai unui stil nu implică și nu atrage după sine în chip necesar alți factori determinanți. Un stil oarecare e însă totdeauna condiționat de-o garnitură întreagă de factori. Mai rezultă de asemenea, din expunerile noastre, că factorii determinanți cari, de la un stil la altul, constituiesc garniturile de bază necesare, variază independent unul de celălalt. Diversele stiluri nu se deosebesc numai decît prin tot ansamblul factorilor de bază; unii dintre acești factori pot să fie, cel

puțin în expresia lor abstractă, categorială, comuni mai multor stiluri.

Reprivind situația, suntem nevoiți a accepta o relație fundamentală:

Inconștientul și cadrele sale orizontice, spațial și temporal; pe urmă o serie de factori, cari implică totdeauna astfel de orizonturi, dar cari nu sunt condiționați sau determinați în structura și în modul lor, de orizonturile, cari întâmplător le servesc drept cadru. Acești factori, tot atâtea variabile independente, sunt:

Accentul axiologic,

Atitudinea anabasică și catabasică,

Năzuința formativă.

Fenomenul „stil“ e determinat de constelația acestor factori fundamentali, împreună, și niciodată numai de un singur factor.

MATRICEA STILISTICĂ

Așadar toți acești factori, agenți, potențe, determinante, sau cum voim să-i numim:

1. orizontul spațial și orizontal temporal al inconștientului,
2. accentul axiologic,
3. atitudinea anabasică, catabasică (sau neutră),
4. năzuința formativă

se grupează, alcătuind împreună diverse constelații. Aceștia sunt factorii de prim ordin, care stau la temelia unui stil. Li se alătură un număr neprecizabil de factori secundari, sau cu totul accidentali. În garnitura de factori, care stă la temelia unui stil oarecare, pot să figureze ca agenți secundari, sau accidentali, de ex. dragostea de materialitate zgronțuroasă sau dragostea de nuanță, de inefabil; sau dragostea de liniște, sau dragostea de mișcare, etc. Două diverse stiluri pot să se distanțeze prin toți factorii lor determinanți, sau numai prin unul sau câțiva factori secundari sau primari, sau prin factori cu totul accidentali. Două stiluri pot să se deosebească printr-o parte dintre factorii primari și să se asemeze prin factori secundari, sau invers: două stiluri pot să se deosebească numai prin factori secundari și să coincidă prin factorii primari. Arta chineză seamănă de pildă cu arta impresionismului francez, prin dragostea de nuanță și inefabil; ele se deosebesc însă profund prin factori primari, precum orizontul spațial sau prin năzuința formativă. Orizontul spațial al artei chineze este acela succesiv alcătuit din locuri, care cer de fiecare dată prezența privitorului; orizontul spațial al impresionismului este acela al perspectivei infinite; năzuința formativă în arta chineză este de natură stihială, cită vreme năzuința formativă a impresionismului este de natură individualizantă: atît arta chineză cît și impresionismul francez iubesc însă deopotrivă, mai mult nuanțele decît culorile tari, mai mult vagul decît precisul. Alt exemplu de apropiere și distanțări posibile: arta veche egipteană aduce cu arta asiatică, prin năzuința formativă (în genere stihială), ele se deosebesc însă prin orizont spațial, citeodată prin accent axiologic, alteori prin sentimentul

destinului. Orizontul spațial al egipteanului este labirintic, al indului e infinitul involut; chinezului îi aparține spațiul alveolar succesiv. Accentul axiologic e afirmativ-pozitiv la egipteni și la chinezi, dar negativ la inzi. Sentimentul destinului e catabisic la inzi și la egipteni, și mai mult neutru la chinezi. Artă egipteană și artă asiatică se deosebesc sau se aseamănă pe urmă și printr-o serie de factori secundari. Descoperirea și punerea în evidență a factorilor suplimentari cade mai mult în lotul cercetărilor sistematice-structurale, al istoriei artelor sau al istoriei în genere.

Cit privește factorii primari, să reținem de o parte discontinuitatea lor și posibilitatea de a varia independent unul de celălalt, și să reținem de altă parte puțința acestor factori de a alcătui mănunchiuri de-o apreciabilă stabilitate. O astfel de constelație de factori, de-o considerabilă rezistență interioară, se poate statornici în inconștientul uman, dobîndind aci funcția unui complex determinant. Structura stilistică a creațiilor unui individ, sau ale unei colectivități, poartă pecetea unui asemenea complex inconștient. Propunem pentru denumirea unui astfel de complex termenul de „matrice stilistică“. (Atragem luarea-aminte că termenul de „complex inconștient“, întrebuințat în acest plan de idei, nu are nimic din sensul evasi — sau fățiș „patologic“, cu care acest termen circulă printre psihanaliști, cu toate că ne găsim și noi în zone abisale. Termenul de „complex“ are în expunerile noastre o semnificație pur logică, conceptuală, ce-i revine și-n întrebuințarea de toate zilele.)

Pentru a preîntîmpina eventuale nedumeriri, să stabilim un alibi. Prin teoria despre „matricea stilistică“ nu avem cituși de puțin pretenția de a explica *darurile creatoare*, ca atare, ale unui individ sau ale unei colectivități. Darul „creator“ este un mister cu totul insondabil, ce aparține de asemenea inconștientului uman. Este aci un prag, peste care n-am călcat. Misterul darului creator ne scapă în întregime, și ține poate de ordinea misterele cosmogonice. Prin teoria despre „matricea stilistică“ încercăm doar să lămurim cum și de ce creațiunile poartă o pecete stilistică. Există creațiuni, nu lipsite de calitatea „creațiunii“ ca atare, dar care nu se încadrează într-un stil unitar și organic. Autorii unor asemenea creațiuni trebuie considerați ca fiind din capul locului lipsiți de acel complex de factori, deplin consolidat, pe care-l numim „matrice stilistică“, și care aparține cu totul adîncimilor inconștiente, sau „Celuilalt tărîm“. Inconștientul acestor autori este locul de interferență al mai multor stiluri.

În introducerea acestui studiu, constatăm că stilul, ca fenomen, apare în legătură cu creațiile umane conștiente, dar că stilul însuși, în multe din laturile sale, chiar esențiale, nu e ca atare întovărașit de conștiință. De obicei autorii nu-și dau seama de particularitățile stilistice, mai profunde, ale creațiilor lor. Această stare de lucruri e, desigur, cel puțin curioasă. Cu teoria despre „matricea stilistică“, socotită ca un complex inconștient, facem o incursiune în regiunea, care condiționează această stare. Pentru a cuprinde bine problema stilului, în toată amploarea cuvenită, trebuie mai ales să ne dăm seama de acest dublu aspect: matricea stilistică e un complex inconștient, dar rostul ei nu se consumă în cadrul inconștientului. Semnificația acestui complex inconștient se rotunjește, ajungînd la capătul texturii sale de fapt în zona conștiinței. „Matricea stilistică“ figurează, cu alte cuvinte, cu ascunsa ei față, printre acele complicate momente și dispozitive secrete, prin care *inconștientul administrează conștiința*, neștiut din partea acesteia.

Matricea stilistică, așa cum ne-o închipuim, poate fi substratul permanent pentru toate creațiile de o viață întreagă ale unui individ; matricea stilistică poate fi, cel puțin prin factorii esențiali, asemănătoare pînă la echivalență, la mai mulți indivizi, la un popor întreg sau chiar la o parte din omenire în aceeași epocă. Singură existența unei matrice stilistice inconștiente lămurește un fapt, atît de impresionant, cum fără nici o îndoială este consecvența stilistică a unor creațiuni. „Unitatea stilistică“ se realizează într-o puritate adesea miraculoasă; miraculoasă, mai ales dacă se ține seama de mediul psihologic atît de întrerupt, de incert, de nelinear, de caleidoscopic și de agitat, în care apare „unitatea“. Trăirile și problemele, avinturile și nedumeririle, pasiunile și îndoielile, toată masa de impulsuri întimplătoare și de proiecte aleatorii, ale conștiințelor individuale, n-ar da decît un spectacol deconcertant, dacă sub ele și dincolo de ele n-ar stăruia ca o armătură o „matrice stilistică“; tiparele acesteia decîd, în primul rînd, asupra structurii stilistice a creațiunilor artistice, metafizice, culturale.

Despre stabilitatea acestor tipare se poate vorbi cu adevărat în superlative. Nu ni se pare de loc exagerat să susținem că o asemenea matrice stilistică, o dată statornicită în inconștient, suportă inalterabilă, orice bombardament al conștiinței. Să presupunem bunăoară că în urma oarecăror împrejurări, conștiința abătută într-o direcție care nu mai corespunde orientărilor in-

conștiente, consolidate într-o matrice stilistică. Dintr-o îndelungată frecventare a acestor zone am recoltat impresia că matricea stilistică inconștientă nu suferă prea mult pe urma unor astfel de devieri conștiente. S-ar putea, cu alte cuvinte, produce o stare de lucruri, cum este următoarea: un autor poate să fie conștient supus, împins și îndemnat de orientări diametral opuse celor, asupra cărora s-a fixat inconștient. „Matricea stilistică”, inconștientă, va continua să imprime creațiilor sale iarăși și iarăși aceeași pecete, punînd conștiința, încărcată de alte orizonturi, de alte atitudini, de alte accente, oarecum în fața unui fapt împlinit. Interdicțiile și poruncile conștiinței nu trec dincolo de propriul gard și ocol, cită vreme orientările inconștiente se fac vizibile și în conștiință, cînd pe față, cînd în formă deghizată. Poetul german Rilke a creat, în cea mai penibilă perioadă a materialismului burghez, o operă poetică revărsată dintr-o matrice stilistică, la care tot așa de bine ar fi putut să participe oricare mare mistic medieval. (Pînă la unele determinante secundare, care leagă pe Rilke de timpul său.) Despre același Rilke, povestesc oamenii cari l-au cunoscut, că se comporta ca personalitate conștientă — de multe ori nu tocmai ca un mistic. Împrejurări de asemenea natură au făcut pe unii să se îndoiască de autenticitatea operei sale, și să-și pună întrebarea, dacă Rilke era cu adevărat un credincios în sensul propriei sale poezii. Pînă la un punct, nedumeririle sunt justificate. Apariții de complexitatea unui Rilke nu permit sub nici un cuvînt să fie considerate pe plan superficial. Ni se va concede că un om poate să fie despicaț în două vieți; aceasta nu în sensul patologic, al schizofreniei, ci datorită naturii umane ca atare. Unei vieți conștiente de anume muchi, fațete, accente și moduri, i se opune o viață inconștientă clădită după alte categorii, și pe alt calapod. În creațiile unui asemenea om, vor răzbate debordant, în măsura în care omul e înzestrat cu daruri creatoare, orizonturile și atitudinile inconștiente, spre uimirea chiar a autorului și în ciuda vigoarei combative a conștiinței sale. De obicei matricea stilistică inconștientă rezistă, cu încăpăținarea unei metehne organice, la orice critică conștientă. Cel mai mulți mari poeți gîndesc în creațiile lor într-o formă arhaică, magică, sau mitică, oricît s-ar fi dezbărat, pe podișurile conștiinței, de aceste moduri. În analiza biografică-psiho logică a unei personalități trebuie în orice caz să se țină seamă de această compartimentare cu jocul ei intrinsec de perspective

Mai cu seamă nu trebuie să uităm că inconștientul e neasemănat mai puțin susceptibil de schimbări decît conștiința. Inconștientul e conservator prin definiție. Cele mai adesea inconștientul izbuteste să se mențină, identic cu sine însuși, în alvia sa subterană, în pofida oricăror zvircoliri critice și treze ale conștiinței. Matricea stilistică, deși o realitate spirituală, se găsește față de conștiință în situația, în care se găsesc atomii față de metodele chimice: oricît de complecși chimicește, atomii nu pot fi alterați în structura lor pe nici o cale chimică.

Matricea stilistică, în afară de toate aceste considerente, ni se prezintă, sub un aspect general, care teoreticește poate fi divers și rodnic speculat. Matricea stilistică e compusă dintr-o serie de determinante:

1. Orizontul spațial (infinitul, spațiul-boltă, planul, spațiul mioritic, spațiul alveolar-succesiv, etc.).
2. Orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu).
3. Accente axiologice (afirmativ și negativ).
4. Anabasicul și catabasicul (sau atitudinea neutră).
5. Năzuința formativă (individualul, tipicul, stihialul).

„Matricea stilistică“ este ca un mănunchi de categorii, care se imprimă, din inconștient, tuturor creațiilor umane, și chiar și vieții întrucît ea poate fi modelată prin spirit. Matricea stilistică, în calitatea ei categorială, se întipărește, cu efecte modelatoare, operelor de artă, concepțiilor metafizice, doctrinelor și viziunilor științifice, concepțiilor etice și sociale, etc. Sub acest unghi trebuie să notăm că „lumea“ noastră nu e modelată numai de categoriile conștiinței, ci și de un mănunchi de alte categorii, al căror cuib e inconștientul. *Frontul creator uman, în raport cu „lumea“ nu e simplu, cum crede Kant și toți care l-au urmat, ci multiplu, sau cel puțin dublu. „Lumea noastră“ se înfruptă deci din spontaneitatea umană cu o intensitate exponențială.*

În lumina acestei teorii despre „matricea stilistică“ avem posibilitatea de a lua atitudine critică față de cîteva opinii emise în legătură cu diverse probleme ale fenomenului cultural. Vom trece în revistă:

1. Teoria simbolismului spațial.
2. Teoriile despre baza generatoare a unui stil.
3. Teoria despre „sufletul culturii“.

Se va vedea în ce măsură aceste teorii trebuiesc respinse sau corectate.

1. *Teoria simbolismului spațial*. Frobenius și Spengler, situând în centrul generator al fiecărei culturi un anume sentiment al spațiului, ajung la concluzia, capitală pentru sistemele lor, că sufletul difuz al unei culturi poate fi *simbolizat*, printr-un anume spațiu. După Frobenius cultura hamită de pildă e simbolizată prin „spațiul-boltă”. După Spengler cultura apuseană de pildă e simbolizată prin spațiul „infinitalui tridimensional”. Teoria noastră despre „matricea stilistică”, pe care o închipuim alcătuită din factori discontinui, și uniți într-un complex inconștient, exclude ideea simbolismului spațial. După părerea noastră o anume viziune spațială poate în adevăr să caracterizeze o anume cultură, dar această viziune spațială nu constituie „izvorul” culturii în chestiune, în măsura, ca să o și „simbolizeze”. O viziune spațială, privită în raport cu cultura, nu posedă în nici un caz semnificația unui „simbol”. Intervin îndeosebi două argumente, care ne împiedecă să aderăm la un asemenea simbolism. Întii: o viziune spațială nu e niciodată unicul factor determinant al unui stil cultural. Acești factori, de-o egală însemnătate, sunt totdeauna mai mulți, și în pluralitatea lor ei formează o „matrice”, sau un complex. Al doilea: una și aceeași viziune spațială poate să figureze ca factor determinant în diverse culturi. Viziunea infinitului tridimensional aparține atât europeanului cât și indului; ea nu poate fi prin urmare simbol al culturii europene. O anume viziune spațială nu e nici factor unic în determinația unei culturi, și nici nu aparține cu exclusivitate unei anume culturi, ca să o putem preface în „simbol” al acesteia.

2. *Teorii despre baza generatoare a unui stil*. Teoria noastră despre dubletele orizontice și despre matricea stilistică inconștientă, prin care se precizează de o parte discontinuitatea factorilor determinanți ai unui stil, de altă parte marea putere de rezistență a unui complex stilistic, deschide, în ceea ce privește baza generatoare a stilurilor, cu totul alte perspective, decât cele ce ni le îmbie teoriile curente. Creator al unui stil ar putea să fie, după una din teoriile curente, un *singur* individ, de la care fenomenul s-ar răspîndi prin „imitație”. Avem de a face aci de altfel cu o părere, spre care înclină în bună parte și obștea de toate zilele. (O părere care s-a popularizat cu ușurință, fiind confecționată în seria tuturor părerilor „mecaniciste”.) Apariția unui stil și răspîndirea lui ar avea cu alte cuvinte înfățișarea unui incendiu sau a unei epidemii. O a doua teorie, de mai restrînsă

circulație, refuză individului paternitatea unui stil, și prefacă individul în simplu „purător“ al unui stil. Stilul ar fi mai curînd un fenomen inzestrat cu puteri originare, care apare dintr-o dată, copleșind indivizii. Stilul ar fi o realitate de o putere superioară indivizilor. Această de a doua teorie variază de fapt o veche concepție hegeliană, după care oamenii sînt organele Ideei. Omul nu are nici o putere asupra Ideii; omul este la dispoziția Ideii. În analogie cu această concepție, unii gînditori privesc stilul ca o realitate mai esențială decît oamenii și mai presus de orice contingente individuale.

Există desigur o seamă de aparențe — cine să le tăgăduiască? — care vorbesc în favoarea teoriei curente, a „imitației“. Totuși teoria nu rezistă unei confruntări mai serioase cu realitatea. Ea nu atinge substanța, ea plutește la suprafață. Oricît de efectivă s-ar dovedi imitația în ceea ce privește răspîndirea unui stil, faptul acesta al imitației, singur, nu explică totul și mai ales nu — esențialul. Cît de epidermică e teoria imitației, ni se descopere mai cu seamă luînd în cercetare „stilul“ de sferă ceva mai largă. Dăm un exemplu. Pe la 1880 încep în Franța expozițiile picturii impresioniste. Impresionismul e un fenomen stilistic, caracterizat, dincolo de dominantele lui primare, și prin dominante de a doua mînă, precum: prin dragostea de nuanță, de fluiditate, și inconsistență, prin aplecarea spre senzații unice, spre nearticulat, spre inefabil și imaterial. Orientarea impresionismului include un fel de metafizică latentă a clipei și a senzației dezmaterializate, a trăirii de nerostit și a curgătorului, adică, aceeași metafizică a instabilului și a imediatului, care a fost formulată ca atare de un Bergson doar cîțiva ani mai tîrziu în psihologia sa; ba, ce e mai curios, metafizica latentă a impresionismului este exact aceeași metafizică, pe care o propunea de pildă un Mach în fizica sa, alcătuiind lumea exclusiv din senzații, și eliminînd cu zor și sîrguință din domeniul preocupărilor științifice orice construcție conceptuală, precum ar fi ideea materiei, a energiei, a atomilor. Ori, nimic mai lesne decît să arăți că reprezentanții picturii impresioniste și Mach, de pildă, nici n-au visat măcar unul de existența celuilalt; ei se ignorau în chip absolut și cu perfectă reciprocitate. Mai mult, avem strălucite motive să credem că pictorii și fizicianul, despre care vorbim, întîlnindu-se nici n-ar fi remarcat asemănările de atitudine, de orizonturi, de accente, dintre ei. Există deci, proba ni se pare evidentă, un paralelism de fenomene, care nu poate fi de loc ex-

plicat prin „imitație“. Dat fiindcă un astfel de paralelism secret are loc, ni se pare natural să admitem că el e de fapt un fenomen mai general decât se crede, și că de multe ori acest soi de paralelism e în joc chiar și atunci, când aparențele pledează în favoarea unui proces de imitație. Formula paralelismului secret, de natură stilistică, dintre diversele apariții culturale, poate fi întărită cu exemple spicuite după plac din orice epocă. În studiul de față n-am vorbit de altfel, decât despre fenomene de acest fel.

Teoria noastră despre „matricea stilistică“, inconștientă, contribuie nu cu puțin la înțelegerea fenomenelor de „paralelism“. Ceea ce se petrece în inconștient are un caracter mult mai anonim, mai colectiv, decât ceea ce are loc în conștiință. De obicei o matrice stilistică variază de la individ la individ, într-un anume loc și într-o anumită epocă, numai prin determinante cu totul secundare sau accidentale; în cheagul ei, această matrice stilistică rămâne însă de obicei aceeași în cadrul unei întregi colectivități. Uneori dintr-o „matrice stilistică“ dispar anumite determinante mai labile, putând să fie înlocuite, de la individ la individ, cu altele. După părerea noastră se depune o insistență cu totul nefolositoare, când, pentru explicația unor asemănări stilistice, se recurge numaidecât la „imitație“. Explicația prin „imitație“ este adesea numai un regretabil semn de lenă a inteligenței critice. De multe ori ceea ce pare dependentă de un model este rezultatul efectiv al unei similitudini de matrice stilistică inconștientă. Un stil nu e niciodată produsul unei individualități conștiente ca atare; stilul e produsul unui tainic complex inconștient, care prin agenții săi principali nu reprezintă o realitate individuală, ci o realitate anonimă. Dacă stilul nu apare totuși ca fiind individual nuanțat, aceasta se lămurește prin faptul că matricea stilistică variază totdeauna de la individ la individ, cel puțin prin unele determinante, labile, și de importanță secundară.

Ar urma să spunem un cuvânt și despre cealaltă teză după care stilul ar fi o realitate primară, în raport cu care indivizii lor izolați le revine o funcție de simple organe. Acestei concepții îi aducem exact aceleași obiecțiuni ca și teoriei despre „sufletul culturii“, la a cărei expunere trecem, fără popas.

3. *Teoria despre sufletul culturii.* Potrivit acestei teorii, pe lângă sugestivă, pe atât de vagă, orice cultură e efectul unui „suflet cultural“. Cultura (stilul) posedă o existență de putere ele

vătă, care, ontologic vorbind, nu depinde de indivizi. Nu indivizii sunt aceia, care creează cultura, ca un obiect modelat după plac, ci cultura, ca un subiect suveran, se realizează ea însăși cu o necesitate organică, prin indivizi. Indivizii sunt simple organe ale unui mare subiect cultural (stilistic). Ceea ce la Kant era „conștiința în genere“, la Fichte „eul absolut“, la Hegel „Ideea“, este după teoria de față „sufletul cultural“: un subiect mai presus de indivizi, chiar dacă nu cuprinde pe toți indivizii lumii, cum e cazul „eului absolut“ la Fichte, sau cum e cazul „conștiinței în genere“ la Kant, ci numai indivizii unei regiuni istorice sau geografice, mai mult sau mai puțin restrinsă. Cu concepția aceasta despre un „suflet al culturii“, care ar plana peste indivizi și s-ar realiza prin ei, ne înmuiem parcă degetele într-o nebuloasă de flăcări reci. Concepția satisface doar preocupări exclusiv metafizice. Ori, din parte-ne, credem că înainte de a ne lansa într-o concepție metafizică despre cultură, se cuvine să facem oarecare ordine în cimpul ei fenomenal și subfenomenal, ca să gândim în concepte cit mai clare cu putință. De altfel, chiar și numai conceptul despre un „suflet“ al „culturii“ ca generator de „cultură“ face o impresie jalnică — de concept — născut pe năsalie. El aduce, prin paliditatea și inutilitatea sa, foarte mult cu unele concepte „scolastice“, în sensul rău al cuvintului. Sămînța de mac „adoarme“, fiindcă conține „vis dormitiva“. Există o cultură sau un stil, fiindcă există un suflet generator corespondent. Dar să trecem peste această obiecțiune. Să admitem pentru moment că ar exista în adevăr un suflet al culturii sau al stilului. În cazul acesta nu înțelegem mai ales două lucruri:

1. Cum se face că acest suflet al culturii, deși mai presus de indivizi, ia totuși aspecte, care se nuanțează și variază, mai mult sau mai puțin, de la individ la individ?

2. Cum se face pe urmă că acest suflet supraindividual se schimbă, într-un cit privește structura sa, cel puțin de la o epocă la alta? Dacă admitem de o parte, că sufletul culturii ar fi un fel de unitate entelehială, o ființă vie, nu înțelegem cum ar putea să penetreze, prefăcînd indivizii, încărcați și ei de entelehiile lor, în simple organe ale sale. Dacă de altă parte am admite că sufletul culturii este o entitate impersonală și indivizibilă ca o idee, nu înțelegem cum și de ce el se nuanțează după indivizi, și cum și de ce el se schimbă după epoci. Formulăm aci, alternant și global, unele dificultăți menite să anuleze efectiv oportunitatea teoriei.



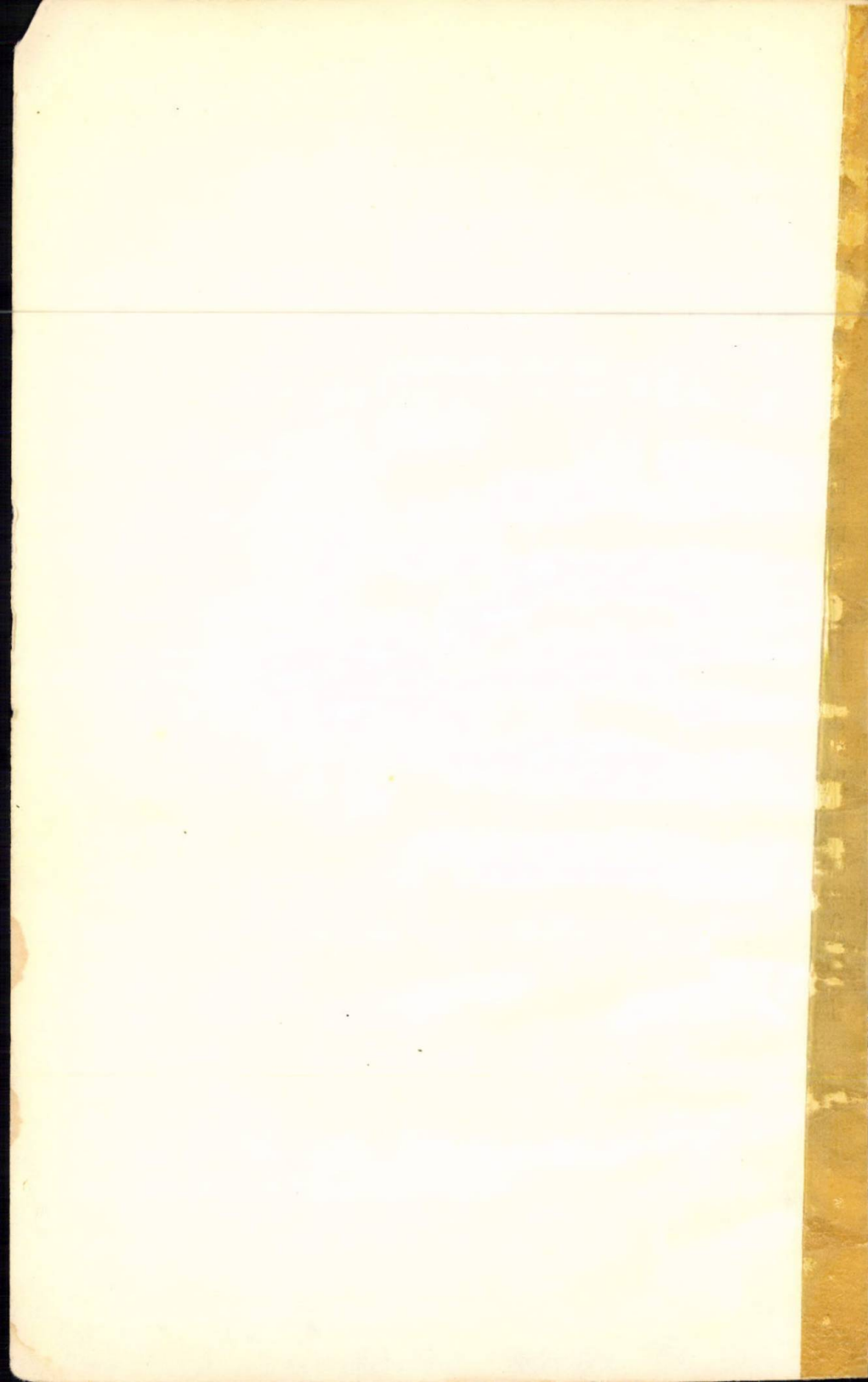
În marginea teoriei despre sufletele culturale se mai ivesc însă și alte nedumeriri. Concepția că fiecare cultură implică separat câte un suflet cultural în înțeles de entitate metafizică duce de-a dreptul la ideea despre impermeabilitatea culturilor, adică la teza că un individ, aparținând unei anume culturi, nu poate niciodată să înțeleagă o altă cultură, sau că sufletele culturale își sunt iremediabil străine unul altuia. Cum nu există înțelegere de la o cultură la alta, de la un stil la altul, n-ar exista nici influențe de la o cultură la alta, decît prin „neînțelegere“, fie reciprocă, fie unilaterală. Însemnăm că morfologii culturii, și cu deosebire Spengler, emit chiar cu toată îndrăzneala asemenea deconcertante păreri. Spengler trebuie felicitat pentru duhul consecvenței și pentru dezinvoltura puerilă, cu care singur descoperă punctele vulnerabile ale unei atare filosofii. Spengler nu face, în fond, decît să transpună, de pe un plan metafizic pe planul filosofiei culturii, teoria leibniziană despre monade. În concepția leibniziană monadele reprezintă unități sufletești absolute, care n-au nici un contact efectiv cu ceea ce se petrece în afară de ele: monadele n-au ferestre. Lumea naște în fiecare monadă în felul său unic, nu printr-o adevărată oglindire, ci pe temei de absolută și subiectivă spontaneitate. Culturile ar fi, după concepția spengleriană, asemenea „monade fără ferestre“. Totuși, influențele și contaminările reciproce între culturi, între stiluri, înrîuririle și interferențele nu pot fi negate numai de dragul spiritului de consecvență al unei teorii. Influențele nu există numai prin „neînțelegere“ și „falsuri“: influențele se împlinesc parte prin „înțelegere“, parte prin falsuri“. Teoria noastră despre „matricea stilistică“, în înțeles de complex înconștient de factori determinanți discontinui, care pot fi izolați, lămurește modul cum, cu toată specificitatea unei culturi sau a unui stil, e totuși posibilă și contaminarea de la cultură la cultură, de la stil la stil. Matricea stilistică a unei culturi și matricea stilistică a altei culturi conțin adesea diverși factori comuni sau înrudiți. Cultura europeană și cultura indică, de pildă, se întîlnesc cel puțin prin orizontul lor spațial infinit. Nu este oare dată aici o suprafață de contact cu suficiente posibilități de *înțelegere reciprocă*?

Faptul că un stil, cu tot caracterul său anonim, ia reflexe fortuite și se nuanțează de la individ la individ, poate fi ușor explicat prin constanța considerabilă, dar nu absolută, de care se bucură o „matrice stilistică“: în complexul ei există totdeauna

și unii factori mai secundari, care, făcînd parte din masa flotantă și labilă a complexului, sar din joc, făcînd loc altora.

Transpunînd problema stilului de pe planul psihologic de o parte și morfologic de altă parte, pe planul inconștientului sau al filosofiei abisale, se deschid, precum am văzut, în mai multe direcții neașteptate perspective, care reclamă incursiuni în cele mai disparate domenii.

Teoria despre matricea stilistică inconștientă și despre personanța acesteia în conștiință constituie desigur și o contribuție nu lipsită de interes la doctrina despre inconștient în genere. Spuneam, în unele din capitole, că inconștientul nu reprezintă un simplu reziduu de imagini și de porniri refulate, ci o realitate psihică-spirituală cosmotică. Inconștientul își are orizonturile, accentele, atitudinile, înclinările sale formative, proprii, care pot să fie cu totul altele decît cele ale conștiinței, dar care au darul de a răzbate personant în conștiință. Îndeobște inconștientul a fost admis ca substrat al creației spirituale încă din timpul romanticilor, dar inconștientul era considerat din partea lor, printr-o afirmație globală, lipsită de duhul dozării, ca un factor creator pur și simplu, ca „facultate”. Romanticii n-au încercat de loc să se apropie de structura și constituția ca atare a inconștientului. Psihanaliștilor trebuie să le recunoaștem meritul de a fi făcut un pas în această direcție. Ei n-au parvenit însă decît pînă la punctul de a considera inconștientul drept „haos dinamic”. Ne place să credem că în lucrarea de față am izbutit să lărgim priveliștea. Inconștientul ni se descoperă ca o realitate psihică-spirituală statornică în orizonturi, care îi aparțin, funcționînd suveran după propriile sale norme, grație unei închegări de atitudini, accentuări, și năzuinți, puternic constituite, și care împrumută conștiinței individuale suportul continuității și neștiute legături cu colectivitatea. Căci, prin orizonturile inconștiente și prin matricea stilistică, suntem, într-o măsură cum nici nu visăm, ancorați într-o viață anonimă.

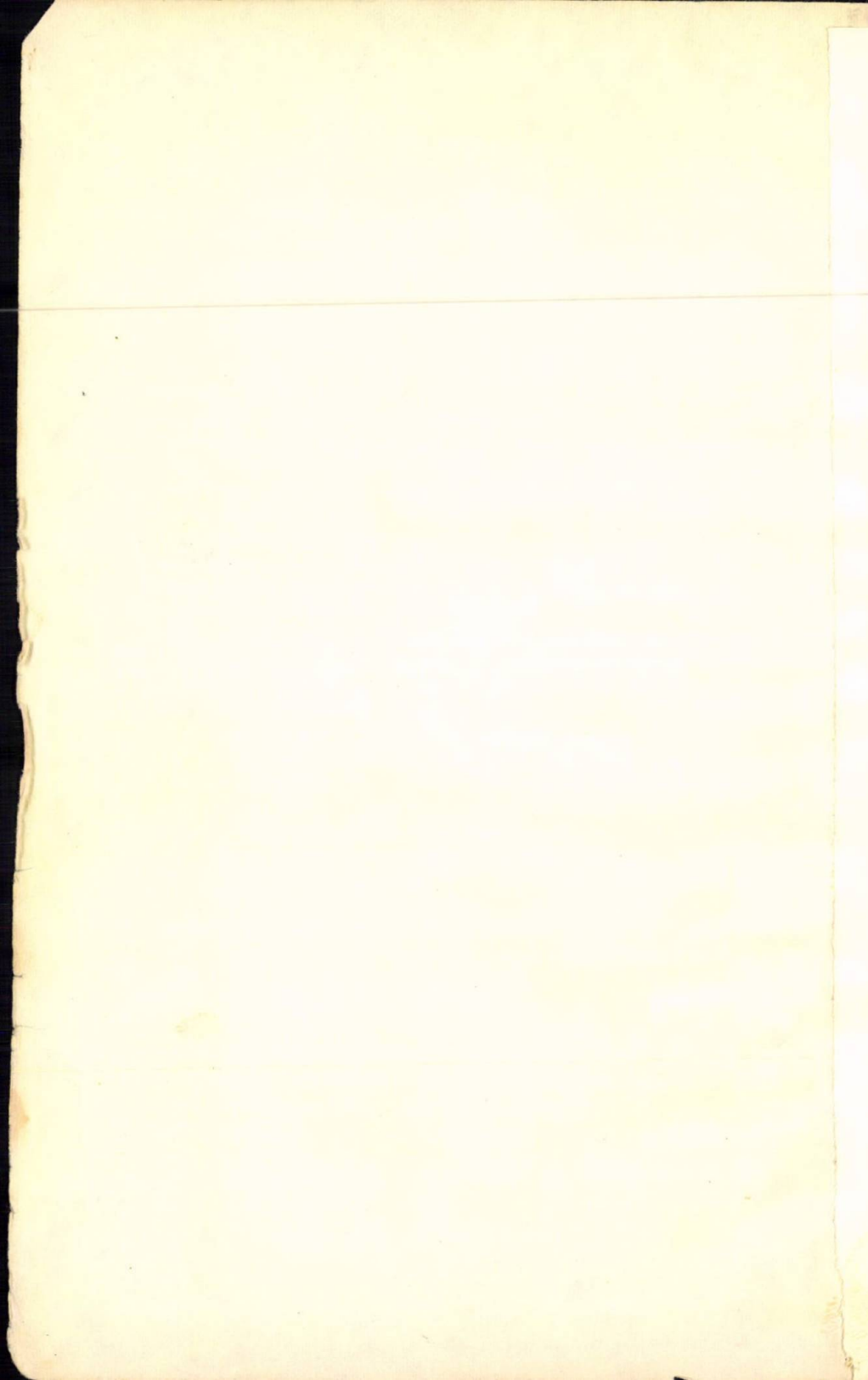


SPAȚIUL MIORITIC

lui Vasile Băncilă

1936





SPAȚIUL MIORITIC

S-a afirmat de atâtea ori că muzica e o artă a succesiunii și că fiind redusă la posibilitățile inerente materiei ei, adică la cele ale sunetului, tonului, ea n-ar avea nici un punct de contact cu lumea spațiului. Această părere, devenită formulă, concentrează în sine o bună doză de superficialitate și de ieftin convenționalism. Să ascultăm o dată o pasiune sau o cantată de Bach. Să ne așezăm cu totul în cimpul sonor al acestei muzici, îngăduindu-i să-și realizeze prin inducțiune toate liniile ei de forță în sufletul nostru. Încă înainte de a ne descleșta din îmbrățișarea vrăjitoarească, să ne întrebăm apoi: în ce orizont spațial trăiește sufletul, care vorbește despre sine în această muzică? Răspunsul, singurul posibil, fiindcă singurul evident, și-l va putea da oricine fără caznă: există în muzica lui Bach, vibrant și coplesitor rostit, un orizont spațial, și încă unul de o structură cu totul specifică: orizontul infinit, infinit în toate dimensiunile sale alcătuitoare! Se ghicește felul orizontului — din ritm și din linia interioară a muzicei, așa cum din zborul păsării ghicești largimea spațiului, pe care ea-l simte în preajmă. Constatarea aceasta închide în sine desigur și un paradox: artele anexate, prin mijloacele și structura lor, spațiului, cum sunt pictura sau arhitectura, nu izbutesc să dea glas, tot atât de convingător, aceluia vast orizont spațial, cum e în stare pasiunea, cantata sau fuga lui Bach. Paradoxul e interesant pentru noi fiindcă ne arată că purtăm în inconstientul nostru anume orizonturi, cari tind așa de mult să se exprime, încît se exprimă și cu mijloace ce par cu totul improprii scopului. Virtuțile expresive ale muzicei se dovedesc izbitor prin acest fapt.

Repetind experiența încercată cu muzica lui Bach și asupra altor exemple, se va vedea că orizonturile spațiale, cari se rostesc prin mijlocirea muzicei, nu sunt totdeauna unul și același, ci foarte variate. Oricăruia dintre cititorii noștri i s-a oferit vreodată prilejul să audă un cîntec popular rusesc. Invităm cititorul să-l asculte încă o dată, aievea sau în amintire, și pătruns

de particulara melancolie și de rumoarea de deznădejde a cîntecului, să se întrebe: în ce orizont spațial, interior scandat, trăiește sufletul uman, care-și spune astfel și în acest grai suferința? Se va găsi fără greutate, că în cîntecul rusesc răsună ceva din tristețea unui suflet, care, stătător sau călător, simte că nu-și va putea niciodată ajunge ținta, adică ceva din deznădejdea sfișietoare a denecuprinsului. În fața nedumeririlor noastre se ivește, lămurirea căutată, planul infinit al stepei, ca fundal și perspectivă a cîntecului rusesc. — Alt exemplu: să ascultăm un cîntec alpin, cu acele gilgiituri ca de cascade, cu acele ecouri suprapuse, strigate ca din guri de văgăuni, cu acel duh vinjos și înalt și teluric, zgrunțuros ca stinca și pur ca ghețarii. Presimțim și în dosul cîntecelor alpine un orizont spațial propriu lor și numai lor: spațiul înalt, și abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte. Sau: să ascultăm un cîntec de dans argentinian, unul din cîntecele astăzi așa de popularizate prin discurile mecanice. S-a intrupat, în ritm și în învăluiele de sunet, și în aceste cîntece de acordeon o melancolie, o melancolie fierbinte a cărnii, stîrnită solar în omul ce așteaptă dezlegarea de o tensiune interioară în mijlocul pampelor sudamericane, fără nădejde, tensiunea fiind așa de mare că nimic n-o poate rezolva. E vorba și aci de o stare interioară, crescută firese și cronic în mijlocul unui anume orizont. Între dor și țintă se interpune parcă în sufletul sudamericanului totdeauna distanța invincibilă a pampelor. Subliniem în acest exemplu nu atît înriurirea peisajului asupra muzicii, ci modul cum peisajul se integrează în angrenajul unui suflet, dobîndind accente din partea acestuia. Să ne întoarcem însă spre exemple din nemijlocita noastră apropiere. Să ascultăm — cu aceeași intenție de a tălmăci în cuvinte un orizont spiritual — o doină de a noastră. După ce ne-am obișnuit puțin cu chiromanția ascunselor fundaluri, nu e greu să ghicim deschizîndu-se și în dosul doinei un orizont cu totul particular. Acest orizont e: plaiul. Plaiul: adică un plan înalt, deschis, pe coamă verde de munte, scurs mulcom în vale. O doină cîntată, nu sentimental-orășenește de artiste în costume confecționate, și nici de țiganul de la mahala datat arabescurilor inutile, ci de o țărăncă sau de o băciță, cu sentimentul precis și economic al cîntecului, și cu glasul expresie a singelui, care zeci de ani a urcat munții și a cutreierat văile sub îndemnul și porunca unui destin, evocă un orizont specific:

orizontul înalt, ritmic și indefinit alcătuit din deal și vale¹.

Ni se va răspunde că, intrucit punem în ecuație un cîntec cu un orizont, nu facem decît să stabilim, ceea ce de atîtea ori s-a mai făcut, relațiunea dintre muzică și un anume peisaj. Dar cele stabilite nu au decît funcția unei prime aproximații întru definirea tezei mai depărtate, spre care ne îndrumăm. Să precizăm și să diferențiem lucrurile pe rînd. Vom accentua mai întîi că în relațiunea, pe care tocmai o făcurăm, nu e în rîndul întîii vorba de un peisaj privit global, ci mai curînd despre un orizont, în care esențialul e structura spațială ca atare, fără de altceva, și fără de umplutura pitorescului, adică despre un orizont spațial și despre accentele sufletești, pe cari orizontul le dobindește din partea unui destin uman, al unui destin alcătuit din anume duh și din anume sînge, din anume drumuri, din anume suferinți. Relațiunea, despre care vorbim, și care într-o întîie aproximație pare o simplă corespondență între cîntec și peisaj, vom adînci-o tot mai mult, pînă acolo unde ea devine revelatoare pentru însăși ființa omenească și într-un chip pentru modul creator al omului.

Felurite momente și împrejurări ne sfătuiesc să căutăm orizontul, ce vibrează rezonant într-un cîntec, mai curînd în sufletul omenesc, decît în peisaj. Cu aceasta ne îndrumăm spre miezul problemei, ce ne preocupă. Răsună într-un cîntec nu atît peisajul, plin și concret, al humei și al stîncilor, al apei și al ierburilor, ci înainte de toate un spațiu sumar articulat din linii și accente, oarecum schematic structurat, scos în orice caz din contingențele naturii imediate, un spațiu cu încheieturi, și vertebrat doar în statica și dinamica sa esențială. Cărei împrejurări singulare i se datorește faptul că un anume spațiu poate în genere să răsunе într-un cîntec? Ni se pare că răspunsul nu poate fi decît unul singur: un anume spațiu vibrează într-un cîntec, fiindcă spațiul acesta există undeva, și într-o formă oarecare, în chiar sub-straturile sufletești ale cîntecului. Rămîne numai să vedem cum trebuie să ne închipuim „spațiul“ ca factor sufletesc creator, adică ce mod de existență trebuie să-i atribuim.

Morfologia culturii (un Frobenius, un Spengler, și alții) precum și istoria artelor (un Alois Riegl, un Worringer) în lucrări, care

¹ Ideea despre infinitul ondulat ca orizont spiritual specific românesc am dezvoltat-o întîia oară în revista *Darul Vremii* (Cluj, mai 1930).

fără deosebire înseamnă tot atâtea monumente de pătrundere și de intuiție, s-au străduit să elucideze rolul, ce pare a-l juca în înjghebarea unei culturi sau în crearea unui stil de artă „sentimentul spațiului“, propriu oamenilor dintr-un anume loc. Frobenius, anticipând, mai inspirat uneori, dar și mai incontrollabil, cu vreo douăzeci de ani unele idei spengleriene, a arătat în domeniul etnologic, apăsând asupra unui material proaspăt descoperit, legătura dintre o anume cultură și un anume sentiment al spațiului. Diferențiind culturile africane în două mari blocuri, hamit și etiop, Frobenius atribuie fiecăruia un sentiment specific al spațiului, adică culturii hamite sentimentul spațial simbolizat prin imaginea pesterii boltite, iar culturii etiopie sentimentul spațial al infinitului. Frobenius privește culturile ca niște plante, care cresc în atmosfera de seră a unui anume sentiment spațial. Spengler, în monumentală și mult discutată sa operă de filosofie a culturii, aplică același punct de vedere asupra culturilor mari istorice, deosebindu-le după același criteriu spațial și punând o membrană impermeabilă și monadică între ele. După Spengler, latura cea mai caracteristică a fiecărei culturi e tocmai specificul ei sentiment al spațiului. Nu vom expune nici măcar sumar teoria spengleriană, despre care suntem în drept să presupunem că fiecare cititor are o vagă idee, dacă nu din textul original, cel puțin din rezumate și din recenzii. Ne vom îngădui totuși să amintim, pentru îmborsămintul memoriei cititorului, și ca puncte de reper, modurile sentimentului spațial, implicate după Spengler, de câteva dintre marile culturi. Cultura faustiană a apusului, o cultură a zbuciumului sufleteș, a setei de expansiune, a perspectivelor, implică sentimentul simbolizat prin spațiul infinit tridimensional (ca etiopicul la Frobenius). Cultura greacă antică, apolinică, măsurată, luminoasă, implică spațiul limitat, rotunjit, simbolizat prin imaginea corpului izolat. Cultura arabă, magică, de-un apăsător fatalism, de a cărei descoperire în toată amploarea ei Spengler e cu osebire mindru, ar avea ca substrat sentimentul spațiului-boltă (a se confrunta cu hamiticul lui Frobenius). Vechea cultură egipteană implică sentimentul spațial al drumului labirintic care duce spre moarte (a se compara cu „sfiala de spațiu“ la Alois Riegl). Teoria această a „sentimentului spațial“, definit din partea morfologilor citați în funcție de peisajul în care apare o cultură, nu ne satisface în mai multe privințe. Teoria întâmpină serioase dificultăți peste cari, așa cum e formulată, ea nu poate să treacă. Într-un studiu anterior, intitulat *Orizont și*

stil, ne-am ocupat mai pe larg cu aceste dificultăți propunând o nouă teorie pentru înlăturarea lor. În studiul nostru vorbim despre „orizonturile inconștientului“. Arătăm acolo — cu argumentația necesară — că factorul, pe care morfologia culturii sau istoria artelor îl interpretează ca sentiment al spațiului, nu e propriu-zis un sentiment, cu atât mai puțin un sentiment conștient, și că factorul nu ține de sensibilitatea noastră crescută într-un anume peisaj, ci e un factor mult mai profund. În studiul nostru transpunem toată problematica spațială de pe tărîmul morfologiei culturii, pe planul noologiei abisale, adică într-o perspectivă în care inconștientul este văzut nu ca un simplu „diferențial de conștiință“, ci ca o realitate foarte complexă, ca o realitate care ține oarecum de ordinea magmelor. O mulțime de dificultăți se înlătură cu ușurință prin această transpunere. Nu e locul să intrăm în amănunte. Însemnăm numai: ceea ce morfologii interpretează ca sentiment spațial în funcție de un anume peisaj, devine în teoria noastră „orizont spațial“, autentic și nediluat, al „inconștientului“. Inconștientul nu trebuie privit numai în înțeles de conștiință infinit scăzută, ci în sensul unei realități psiho-spirituale amplu structurate și relativ sieși suficiente. „Orizontul spațial“ al inconștientului, scos și rupt din înlanțuirea condițiilor exterioare și cristalizat ca atare, persistă în identitatea sa indiferent de variațiunea peisajelor dinafară. Orizontul spațial al inconștientului, înzestrat cu o structură fundamentală și orchestrat din accente sufletești, trebuie socotit ca un fel de cadru necesar și neschimbăcios al spiritului nostru inconștient. Inconștientul se simte organic și inseparabil unit cu orizontul spațial, în care s-a fixat ca într-o conchilie; el nu se găsește, numai într-o legătură, laxă și labilă, de la subiect la obiect, cu acest spațiu, cum se găsește conștiința față de peisaj. Supusă contingentelor celor mai capricioase, conștiința e dispusă să-și trădeze în orice moment peisajul. Inconștientul nu trădează. Orizontul spațial al inconștientului e deci o realitate psiho-spirituală mai adîncă și mai eficace decît ar putea să fie vreodată un simplu sentiment. Pentru a ne putea explica unitatea stilistică a unei culturi, fenomen atât de impresionant, credem că nu putem recurge numai la peisaj, nici la sentimente în legătură fătîșă cu peisajul. Adîncimea fenomenului necesită o explicație prin realități ascunse, de altă greutate. Ori, un orizont spațial al inconștientului poate fi cu adevărat o asemenea adîncă realitate. Orizontul spațial al inconștientului poate cu adevărat dobîndi rolul de factor determi-

t. b.

nant pentru structura stilistică a unei culturi sau a unei spiritualități, fie individuale, fie colective. Cum orizontului spațial al inconștientului îi atribuim o funcție plastică și determinantă, putem să-l numim și „spațiu-matrice”. Din teoria noastră se desprinde în chip firesc un fapt, pe care morfologia nu-l putea asimila. Faptul e acesta: poate să existe uneori o contradicție între structura orizontului spațial al inconștientului și structura configurativă a peisajului, în care trăim și în care se desfășoară sensibilitatea conștientă. Această incongruență de orizonturi — pentru ilustrarea căreia se pot invoca suficiente exemple istorice, nu poate fi lămurită în cadrul morfologiei culturii, care, după cum știm, raportează sentimentul spațiului la structura peisajului. De asemenea tot numai prin teoria noastră despre spațiul-matrice ca factor inconștient, se poate lămurii de ce uneori, sau chiar foarte adesea, în unul și același peisaj pot să coexiste culturi sau duhuri cu orizonturi spațiale fundamentale diferite.

În cadrul problematicei, pe care o expunem, ne-am pus nu o dată întrebarea dacă nu s-ar putea găsi sau construi ipotetic un spațiu-matrice, sau un orizont spațial inconștient, ca substrat spiritual al creațiilor anonime ale culturii populare românești. Subiectul merită riscul oricăror eforturi. Ne suride găsirea unei chei de aur, cu care se pot deschide multe din porțile entităților românești. Dar poate nu e necesar să se restrângă cercetarea exclusiv asupra culturii populare românești. Spațiul-matrice, ce urmează să fie ipotetic închipuit, ar putea să fie un pervaz, până la un punct comun unui grup întreg de popoare, bunăoară popoarelor balcanice. Firește că pe noi ne interesează aici fenomenul românesc. Deocamdată trebuie să facem abstracție de toți vecinii, și mai ales de problema în ce măsură acești vecini au fost contaminați de duhul spațiului nostru.

Cintecul, ca artă care tâlmăcește cel mai bine adincurile inconștientului, revelează și ceea ce ne-am învoit mai înainte să numim „orizont spațial al inconștientului”. În ordinea de idei ce ne-o impunem, „doina” îi revine desigur o semnificație, care n-a fost încă niciodată subliniată în toată importanța ei. În adăvăr, doina, cu rezonanțele ei, ni se înfățișează ca un produs de o transparență desăvârșită: în dosul ei ghicim existența unui spațiu-matrice, sau al unui orizont spațial cu totul aparte. Într-o primă aproximație am adus doina în legătură cu „plaiul”, așa cum cintecul rusesc a fost adus în legătură cu „stepa”. Să facem un pas înainte. Să adincim problema și perspectivele potrivit teo-

riei noastre despre orizonturile inconștientului. Orizontul spațial al inconștientului e înzestrat cu accente sufletești, care lipsesc peisajului ca atare. Fără îndoială că și în doină găsim un asemenea orizont părtaș la accente sufletești, se exprimă în ea melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan undulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sortii, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duișia unui suflet, care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborișul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit. Cu acest orizont spațial se simte organic și inseparabil solidar sufletul nostru inconștient, cu acest spațiu-matrice, indefinit undulat, înzestrat cu anume accente, care fac din el cadrul unui anume destin. Cu acest orizont spațial se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimile sale adîncimi, și despre acest orizont păstrăm undeva, într-un colț înlăcrimat de inimă, chiar și atunci cînd am încetat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă:

Pe-un picior de plai,
pe-o gură de rai.

Să numim acest spațiu-matrice, înalt și indefinit undulat, și înzestrat cu specificile accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiu mioritic. Acest orizont, neamintit cu cuvinte, se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanțele și din proiecțiunile ei în afară, dar tot așa și din atmosfera și din duhul băladelor noastre. Acest orizont, indefinit undulat, se desprinde însă, ceea ce e mult mai important, și din sentimentul destinului, din acel sentiment care are un fel de supremație asupra sufletului individual, etnic sau supraetnic. Destinul aci nu e simțit nici ca o boltă apăsătoare pînă la disperare, nici ca un cerc din care nu e scăpare, dar destinul nu e nici înfruntat cu acea încredere nemărginită în propriile puteri și posibilități de expansiune, care așa de ușor duce la tragicul hybris. Sufletul acesta se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite dealuri și văi, a unui destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai și sfîrșește pe plai. Sentimentul destinului, incubat subteran în sufletul românesc, e parcă și el structurat de orizontul spațial, înalt, și indefinit undulat. De fapt orizontul spațial al inconștientului și sentimentul destinului le socotim as-

pecte ale unui complex organic, sau elemente, care din momentul nunții lor, fac împreună un elastic, dar în fond inalterabil, cristal.

Admițind că sufletul popular românesc posedă un spațiu-matrice deplin cristalizat, va trebui să presupunem că românul trăiește, inconștient, pe „plai“, sau mai precis în spațiul mioritic, chiar și atunci cînd de fapt, și pe planul sensibilității conștiente, trăiește de sute de ani pe bărgane. Șesurile românești sunt pline de nostalgia plaiului. Și de vreme ce omul de la șes nu poate avea în preajmă acest plai, sufletul își creează pe altă cale atmosfera acestuia: cîntecul îi ține loc de plai.

Solidaritatea sufletului românesc cu spațiul mioritic are un fel mulcom, inconștient, de foc îngropat, nu de efervescentă sentimentală sau de fascinație conștientă. Se probează încă o dată că aici ne mișcăm prin zonele „celuilalt țărîm“ al sufletului, sau într-un domeniu de investigație a adîncimilor. Aderențele acestora spațiale aparțin etajelor subterane ale existenței noastre psiho-spirituale, dar ele ies la iveală în cîntec și în vis. Ploile pînzișe și singurătatea stelară a plaiului fac pe ciobanul nostru nu o dată să-și blesteme zilele, pe care le trăiește în tovărășia înălțimilor. Sentimentele ciobanului, descărcate în floarea unei înjurături, iau adesea un caracter de adversitate față de plai, totuși inconștient ciobanul rămîne solidar, organic solidar cu acest plai, în care el nu va schița niciodată un gest de evadare. „Spațiul mioritic“ face parte integrantă din ființa lui. El e solidar cu acest spațiu, cum e cu sine însuși, cu singele său și cu morții săi. Cînd cîntă, se întîmplă să iasă la lumină această solidaritate, ca în acel suprem cîntec, care s-a moștenit din veac în veac, și în care Moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumusețe cu extazul nunții:

Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași,
Preoți, munții mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii!

Sentimentul destinului propriu sufletului popular românesc s-a strepătruns, cu plasticizări și adinciri reciproce de perspectivă, la orizontul mioritic. În acest aliaj cu sentimentul destinului, spațiul mioritic a pătruns ca o aromă toată înțelepciunea de viață a poporului. Îndrumînd cercetările pe această cale, vom întîlni multe din atitudinile hotărît caracteristice ale sufletului popular. Să nu pierdem însă nici un moment din vedere că ne găsim pe un teren al nuanțelor, al atmosferei, al inefabilului și imponderabilului. Sigur e că sufletul acesta, călător sub zodii dulci-mare, nu se lasă copleșit nici de un fatalism feroce, dar nici nu se afirmă cu feroce încredere față de puterile naturii sau ale sorții, în care el nu vede vrășmași definitiv. De un fatalism pus sub urdîină de-o parte, de-o încredere niciodată excesivă de altă parte, sufletul acesta este ceea ce trebuie să fie un suflet, care-și simte drumul suind și coborînd, și iarăși suind și iarăși coborînd, pe sub îndemnul și-n ritmul unei eterne și cosmice doine, de care i se pare că ascultă orice mers.

Ideea formulată de noi schițează numai cîteva sugestii. Rămîne să se vadă în ce măsură realizările concrete ale sufletului românesc, creații și forme, se resimt de structura indefinit ondulată a spațiului său. Efectul trebuie să se remarce în diverse aspecte. Să atragem atențiunea bunăoară asupra unui aspect al modului de așezare a caselor. Cel ce a colindat o dată pe plaiuri a remarcat desigur, cum, pe cutare vîrf stă tupilată o așezare ciobănească, dominînd de acolo de sus pînă în vale, și cum trebuie să rotești binișor privirea pentru a desluși chiar pe celălalt piept de plai o altă așezare asemenea; ceva din ritmul: deal-vale — a intrat în această rînduală de așezări. Coborînd pe șesuri, vom băga de seamă, că această ordine și acest ritm, deal-vale, se păstrează întrucîtva și în așezările satești de la șes, cu toate că aci ordinea în chestiune ar parea deplasată și fără sens. Casele în satele românești de la șes nu se alătură în front înlăntuit, dirz și compact, ca verigele unei unități colective (a se vedea satele săsești), ci se distanțează, fie prin simple goluri, fie prin intervalul verde al ogrăzilor și al grădinilor, puse ca niște silabe neaccentuate între case. Această distanță, ce se mai păstrează, e parcă ultima rămășiță și amintire a văii, care desparte dealurile cu așezări ciobănești. Se marchează astfel și pe șes intermitența văilor, ca parte integrantă a spațiului indefinit ondulat. E aci un fenomen de transpunere, vrednic de-a fi reținut, și izvorît dintr-o anume constituție sufletească.

Nu s-a creat pînă astăzi un stil arhitectonic monumental românesc, dar aceasta nu e neapărat necesar spre a putea vorbi despre duhul arhitecturii, care se revelează pe deplin și într-o simplă casă țărănească sau într-o bisericuță îngropată sub iarbă și urzici. Cît privește formele și construcția arhitecturală a caselor țărănești ni se pare a putea semnala cel puțin un efect negativ dar învederat, al specificului nostru orizont spațial. Efectul se vedește mai ales făcînd o comparație cu arhitecturile, care implică alte orizonturi. Se știe bunăoară cum casa rusească cedează în formele ei arhitectonice tendinței de expansiune în plan. Casă rusească face, față de cea românească, risipă de spațiu. Orizontul plan o invită să se întindă. Bisericile rusești, de diverse tipuri au o singură dimensiune sigură: orizontala; verticala lor ar nesiguranța unui derivat: ea se clădește pe rînd, prin abside, bolți și cupole, treptat tot mai înalte. Tot așa se știe cum arhitectura apuseană, și mai ales nordică, manifestă — nu se știe la ce chemare a cerului — o evidentă tendință de expansiune în înalt. Intervin în amîndouă cazurile, cu pecetea lor, orizonturile spațiale specifice oamenilor și locurilor. De vreme ce orizontul spațial, indefinit undulat, al nostru, zădărnicește din capul locului o expansiune, fie în plan, fie în înalt, vom surprinde genul nostru arhitectonic pe o poziție intermediară, care păstrează atenuate în drept echilibru cele două tendințe opuse. Orizontul specific împiedică hipertrofia dimensională în sens unic, și intervine astfel cel puțin negativ în determinarea formelor arhitecturale.

Metrica poeziei noastre populare ar putea să ne servească un argument, nu singurul, dar alături de celelalte, în favoarea tezei despre orizontul specific. Poezia noastră populară se consumă în orice caz într-o simpatie masivă față de versul constituit din silabe accentuate și neaccentuate, una cite una, adică față de ritmul alcătuit din deal și vale sau din vale și deal. Metrica aceasta manifestă în același timp o vădită fobie față de săltărețul dactil. Găsim ce-i drept și intercalări dactilice sau anapestice, dar acestea nu se dezvoltă, ci dispar înghițite de undulația ritmică, deal-vale, care străbate puternic, ca o legănare lăuntrică toată poezia. Se va răspunde că metrica, generată din dactil sau anapest, nu zace în firea limbei noastre. Sau că această metrică ar fi prea savantă pentru poezia populară. Ultimul argument nu e decisiv deoarece vechea poezie populară grecească cunoaște foarte bine metrica aceasta. Iar întîiul argument, întemeiat pe

7
irea limbei noastre, nu constituie o explicație. Problema tocmai aici începe. Limba românească și-a creat, probabil concomitent cu constituirea ritmică a spațiului nostru, un ritm interior, care a făcut-o mai aptă pentru metrica întemeiată pe troheu și iamb, decât pentru metrica dezvoltată din celelalte unități ritmice. Ritmul acesta interior a dat limbei noastre pecetea, ce și-o va păstra pentru totdeauna, o pecete sub presiunea căreia versificarea trebuia în chip inevitabil să adopte anume forme și să refuze altele. S-ar putea să ni se reproșeze că metrica deal-vale nu se explică printr-un orizont specific, deoarece ea se găsește în toată Europa. E foarte adevărat. Dar optarea masivă pentru această metrică rămâne totuși un fenomen explicabil printr-un orizont specific. În cîntecele noastre se mai cultivă apoi, grație ritmicei legănări, ce trece de-a lungul poeziei ca un vînt, care dă într-o holdă, versuri relativ scurte. Faptul acesta nu se explică de loc printr-un așa-zis primitivism al poeziei populare în genere. Trimitem în privința aceasta la poezia populară neogreacă, cu versuri de respirație largă ca marea (pînă la 15-16 silabe). Avem în față un volum de texte originale, cu traduceri în limba germană, compus aproape exclusiv din asemenea versuri (*Neugriechische Volkslieder*, ges. v. Haxthausen, Münster 1935).

Spuneam că orizontul spațial al inconștientului e alcătuit din structuri esențiale, din tensiuni, din ritmuri, din accentue. Un anume spațiu-matrice se poate naște și cristaliza aproape în orice fel de peisaj. Peisajul ar juca un rol periferial în constituirea spațiului-matrice. Avem însă de a face aici cu un fapt teoretic asupra căruia ne-am exprimat aiurea. Foarte controlabil ni se pare în orice caz altceva: în unul și același peisaj pot să coexiste suflute fixate inconștient asupra unor spații-matrice cu totul diferite. Un exemplu: de vreo opt sute de ani saxonul din Ardeal, transplantat de undeva de pe malurile Rinului, își înalță în peisajul ardelenesc rosturile culturale și cetățenești, sobre și ca de piatră, în spiritul nealterat al spațiului său gotic, de ieri și de totdeauna. Sămînța permanentă a acestui duh, saxonul a adus-o cu sine de aiurea și o păstrează cufundată în riul singelui său, precum aurul miraculos în matca legendarului fluviu. Iar alături, trecînd legănat cu turmele pe lîngă înaltele și negrele turnuri și cetăți care vorbesc despre un alt destin, ciobanul valah își slăvește din fluier, suind și coborînd, spațiul său, care e numai al său. Sunt două feluri de oameni, care trăiesc, în același peisaj, dar în spații diferite. Deși nespus de aproape unul de celălalt,

3

ei sunt așa de distanțați prin spațiile-matrice, că opt sute de ar de viețuire megieșă n-au fost suficiente să șteargă și să infrîng depărtarea cealaltă, de pe planul inconștient dintre ei. Un lucr de care nu prea vor să țină seama cei care aleargă după utopii inutile și nerodnice a unui așa-zis „transilvăniism” comun popu lațiilor etnice, cari trăiesc alături în acest peisaj.

Nici harnicii filologi, nici spornicii istorici nu sunt în situație să precizeze cînd s-a născut poporul românesc. Nu suntem desigur așa de copilăroși să căutăm o precizare calendaristică, dar o precizare teoretică și oarecum definitorie, am fi poate în drept să cerem. Limba a evoluat în etape infinitesimale, neconținut neindicînd însă nici o cezură de la care să datăm nașterea. Cî privește istoria, aceasta e o realitate mai recentă, ivită relativ tîrziu în raport cu existența preistorică, ce i-a premers. Numa considerațiile stilistice și cercetarea adîncimilor ne-ar putea pune în împrejurarea de a da un răspuns întrebării formulate. Poporul românesc s-a născut în momentul cînd spațiul-matrice a prins formă în sufletul său, spațiul-matrice sau orizontul inconștient specific, care alături de alți factori a avut darul să determine stilul interior al vieții sale sufletești. Graiul românesc a putut să evolueze și să îndure mutațiuni, peisajul geografic chiar a putut să fie inconstant; ceea ce s-a păstrat, cu statornicie de cleștar, a fost dincolo de grai și de peisaj, spațiul-matrice. Cu un înconjur revenim la „plai”. Căci orizontul spațial inconștient a dat românului, oriunde s-ar fi găsit, nostalgia plaiului. Această nostalgie neînduplecată a purtat în vîrstă de mijloc pe ciobanul valah pe toate coamele Carpaților, de la apa Dunării pînă în Maramureș, de aci mai departe pînă-n Moravia, sau invers; și tot așa pe toate plaiurile iugoslave și pînă în Panonia, adică pretutindeni în limitele unui vast teritoriu, unde peisajul satisfăcea apetitul unui orizont inconștient. În veacurile crepusculare, în tot timpul lungului preludiu al formațiunilor etnice actuale, atunci cînd românul nu avea nici un fel de patrie, plaiul, sfîntul plai, sancționat de un anume sentiment al destinului, îi ținea loc de patrie.

Prea mult s-au întrebat cercetătorii, de la teoreticienii mediului pînă la morfologii culturii: **T**care sunt efectele peisajului asupra sufletului omenesc? Și prea puțin: ce dobîndește peisajul din partea sufletului omenesc? **D**isocierea întrebărilor se impune totuși. Căci, una e peisajul — punct de plecare a unei serii de efecte sufletești; altceva e spațiul-matrice ca orizont al inconștientului;

și iarăși altceva e același peisaj inițial, asupra căruia se revarsă, ca un conținut într-o formă, un anume sentiment omenesc al fatumului. Peisajul, în acest din urmă înțeles, e integrat într-un angrenaj sufleteșc. Peisajul devine receptacolul unei plinitudini sufletești; se intrupează în el un sentiment al destinului ca vîntul în pînzele unei corăbii. Peisajul, în acest din urmă înțeles, e al doilea obraz al omului.

SPIRITUALITĂȚI BIPOLARE

Spiritualitatea creștină ni se prezintă, în ansamblul ei continental și transcontinental, felurit ramificată. Mai nimerit ar fi poate să nici nu vorbim despre o „spiritualitate creștină“, ci mai curînd despre o spiritualitate catolică, despre una evanghelică, sau despre una ortodoxă. În adevăr distincțiile acestea răspund unor fenomene foarte terestre și de-un profil accesibil, cită vreme „unitatea“ aparține sau unui depărtat început de leat, sau visului, unui frumos și ireal vis, alimentat de speculații utopice. Propunem în capitolul de față, o discuție, la adăpost de orice preferinți preconcepute și intru cit se poate fără de aprecieri propriu-zise, asupra diferențierilor, pe care timpul le-a operat în substanța creștină. Tema a fost frecvent atacată, dar de obicei pe un plan aproape exclusiv dogmatic. S-a procedat simplist, făcîndu-se un fel de literatură comparată pe temeiul „crezurilor“ pe capitole și puncte. Deosebiri, care nu sunt însemnate pe răbojul sistemelor dogmatice, au căzut în cumpănă doar ca aspecte ce pot fi trecute cu vederea, sau ca simple consecințe ale celor dogmatice. Iată un drum care mai poate desigur să ofere satisfacții inedite unor teologi cu mintea aprinsă de aspectele ultimilor subtilități, dar pe care din parte-ne nu-l vom urma. Ne refuzăm procedeul, fiindcă — oricîtă bunăvoință am avea — îl socotim totuși aproape sleit. E curios că formulele dogmatice, cu perspectivele lor revărsate în cele din urmă în incontrolabil, au atras neasemănat mai mult luarea-aminte a amatorilor de analize comparate, decît fenomenele masive în ele înșile. Promitem cititorilor să nu-i ostenim și de astă dată cu o literatură, pe care o pot răsfoi aiurea, și mărturisim că suntem mînați de ambiția de a fixa deosebirile, pe care secolele le-au produs în sinul creștinismului, fără de a pomeni nici măcar o singură dată pe „filioque“ sau „purgatorul“. Cu această promisiune ne circumscriem convingerea, că deosebirile cele mai adînci dintre spiritualitatea catolică, evanghelică și ortodoxă sunt mai mult de stil, decît de idee. Deosebirile dogmatice, evidente și prea cunoscute, s-au ivit doar ca o încoronare întîmplă-

toare, sau uneori ca simptome, care întăresc și pecetluiesc deosebirile stilistice.

Spiritualitățile creștine sunt, neîndoielnic, în primul rînd și prin cele mai adinci intenții ale lor, orientate spre „transcendență”. Să însemnăm însă că omul este o creatură, care prin firea și structura sa, e condamnată să trăiască și în rosturi concrete și în rinduieli palpabile. Totalitatea acestor rinduieli și rosturi e „lumea”. Pentru conștiința umană „lumea” e alcătuită din stihii văzute și nevăzute, din materie și din poruncile ei, din ceea ce însușește materia pe dinăuntru, din peisaje, din organisme de ordin biologic, din propriile trăiri ale omului, din suferințe și bucurii, din realități sociale, din fapte istorice, din creații culturale, și din simțămîntul perpetuu al tuturor problematizărilor posibile. E o lume foarte complexă această lume umană. Ori învățătura creștină, pusă sub semnul eternității, al absolutului și necondiționatului, ni se prezintă prin orientarea sa transcendentă ca și cum n-ar vrea să țină seama de lumea omului. Toate categoriile realității umane și ale mediului intramundan poartă, față de transcendența din centrul bolții, fără posibilitate de tămăduire, stigmatul „vremelniceii”. Cu această umbră și depreciere, ce cad asupra lumii, interesele sufletești ale omenirii de toate zilele nu sunt desigur prea satisfăcător servite. Transcendentul absolut, care ajunge în contact cu omul, rămînînd totuși inaccesibil înțelegerii acestuia, este fără îndoială punctul central al icoanei cosmice, pe care a plăsmuit-o metafizica creștină. Se înțelege însă de la sine, că metafizica creștină n-ar fi izbutit să devină niciodată cheagul unei doctrine religioase cu un ecou atît de amplu și de răsunător în masele populare, timp de două mii de ani, dacă ea s-ar fi mărginit exclusiv la speculații în jurul transcendentului. Unilateral orientată în acest chip, ea ar fi fost irevocabil osîndită să rămînă o aristocratică învățătură pentru cîțiva mindri inițiați. Din fericire chiar de la început, adică din clipa cînd apostolul Pavel schița cu mult patos întiiele formulări decisive pentru toată evoluția de apoi, doctrina creștină oferă în mesajul ei o seamă de elemente de-un aspect foarte concret, dar nu mai puțin aureolate de o necondiționată demnitate. Cititorii vor ghici numai-decît la ce fel de elemente facem aluzie. O atare parte integrantă, ținînd de simburele mesajului creștin, era de exemplu ideea că dumnezeirea s-a plimbat în carne și oase printre oameni, în persoana lui Isus, adică ideea că eternitatea a despîcat vremelnicia

ca o pană, făcându-se vizibilă. Doctrina creștină nu ținea de loc să se distanțeze. Ea nu hrănea de loc orgoliul de a se intelege cu exclusivitate pe ceva inaccesibil simțurilor și minții omenesci. Metafizica creștină se recomandă ca o apariție foarte complexă. Vom reține în orice caz că ea echivala cu o revelație de varii aspecte, dintre care unele apelau de-a dreptul la vază și la închipuire. Doctrina creștină oferea cugetelor umane un absolut de natură mixtă, alcătuit parțial din momente inaccesibile parțial din fapte sensibile. Doctrina creștină putea să se adreseze astfel maselor cu cele mai prielnice șanse de a găsi răsunet. Intemeietorii de religii, sau urmașii lor imediați, ca mari cunoscători ai omului-masă, au înțeles totdeauna importanța elementului sensibil, sau de imaginație, în cadrul unei doctrine, și i-au acordat interesul cuvenit. Astfel de pildă doctrina relativ foarte abstractă a budismului, religie „fără Dumnezeu“, s-a revărsat degrabă într-o doctrină de tropicală exuberanță, în care se diviniza persoana lui Budha, iar în formele populare, fără strop de sfială, chiar statuile lui Budha. Viața religioasă nu e numai imună față de asemenea inconsecvențe, — dimpotrivă, ea se alimentează cu preferință din asemenea inconsecvențe.

Cit privește doctrina creștină, ea a acordat de la început chiar, adică din faza ei cea mai embrionară, atributul absolutului nu numai unei transcendențe de neatins, dar tot așa și unei așa-zise revelații sensibile și concrete a acelei transcendențe, ca fapt „istoric“, ca eveniment petrecut în timp. Acest fapt „istoric“, de despicare a vremelnicei, devenea principalul temei, pe care avea să se clădească creștinismul ca religie destinată tuturor oamenilor fără deosebire. Inițial, concretele echivalate transcendentului au fost puține: cuvântul revelat, scris sau auzit, și însăși întruparea în carne a Logosului. Li s-au adăugat mai târziu: biserica vizibilă, ca un fel de trup al lui Hristos, de așijderea „sinoadele ecumenice“ ca organe directe ale revelației. Concrete asimilate transcendentului sporeau numeric. Volumul lor lua încetul cu încetul proporții tot mai impresionante. Cu această înglobare a unor elemente concrete se declanșa în viața creștinismului un mare proces istoric, un proces grație căruia spiritualitatea creștină dobîndea tot mai mult, alături de orientarea sa originară spre „lumea de dincolo“, o a doua orientare, spre „vremelnicie“. Absolutul de compoziție mixtă, transcendent și concret, este după părerea noastră, stratul matern prielnic, pe care avea să înflorească bipolaritatea de mai târziu, ca o particu-

laritate structurală proprie fiecăreia dintre spiritualitățile creștine.

După alcătuirea definitivă, și o dată cu răspîndirea ei în toată lumea veche, doctrina creștină a îndurat anume adaptări și a acceptat oarecari infiltrații spirituale dictate de duhul local sau etnic al felurilor regiuni geografice. Mai mult: duhul local și etnic a fost erijat, poate după o luptă care a durat sute de ani, într-un fel de focar secund al vieții spirituale. Viața spirituală creștină, originară îndreptată unilateral spre împărăția „de dincolo“, începea să se etaleze tot mai vizibil în jurul unei axe cu poli contrari. Să lămurim procesul. El consistă de fiecare dată în împrejurarea că anume categorii ale vremelniceii sunt oarecum asimilate în grad cu transcendentul. Subliniem: anume categorii, nu toate, iar aceasta totdeauna după preferinți și potrivit unei selecții specifice duhului local. Cert, doctrina creștină s-a constituit precumpănitor sub semnul unei transcendente eterne. Ea intervenea în devenirea istorică cu pretenția de a-și substitui valorile proprii oricăror valori sau realități „vremelnice“. Lupta angajată între duhul creștin și duhul local s-a încheiat însă pretutindeni cu un mare compromis, care lua înfățișarea unei orientări bipolare a vieții spirituale. Să analizăm fenomenul bipolarității, limitîndu-ne la aspectele generale ale catolicismului, ale protestantismului și ale ortodoxiei.

La Roma, doctrina creștină, îndrumată prin firea ei cu totul spre „cealaltă lume“, se lovea, de la întîiul contact cu temporalitatea, îndeosebi de ideea și de spiritul de disciplină al statului, de organizația ierarhică, de duhul juridic, de formalismul legal al vieții romane. Credința creștină ofensa, prin natura ei exclusivistă, fără deosebire toate zeitățile, care și-au cîștigat, prin îndeplinirea formalităților poruncite de obiceiul pămîntului, drepturi imprescriptibile de ședere în panteonul suprem al așezămîntului cezaric. Intemeietorul creștinismului a spus, cei drept, cîndva: „dați cezarului ce este al cezarului“, totuși doctrina creștină, cu lumea ei de dincolo, submina prin simpla ei prezență, încetul cu încetul, toate aceste realități și aceste valori „vremelnice“ ale statului roman. Reacțiunea cezarică a fost, precum se știe, de multe ori așa de drastică, încît creștinii au trebuit să fugă sub pămînt cu morții. Lupta dirză, statornică, fățișă, sau ascunsă, purtată nicăiri și la toate răscrucile, a durat cîteva secole, pentru ca să se încheie în cele din urmă cu un monumental compromis. Doctrina creștină ieșea, cum s-ar putea

spune încă, „învingătoare“, dar dintr-un cerc cu un singur centru, cum era când pornise pe drumul destinului ei istoric, ea devenea un fel de elipsă cu două focare. Din întâia mare ciocnire cu lumea vremelniceii, doctrina creștină ieșea triumfătoare, dar cu echilibrul puțin alterat. Pentru a se salva, ea a trebuit să-și lungească axa interioară și să învețe balansarea, nu totdeauna lipsită de echivocuri, între doi poli. Care e semnificația acestei bipolarități în cazul creștinismului roman? Poziția catolică, rezultată din compromisul amintit, admite alături de transcendența inaccesibilă, un al doilea centru de cristalizare a vieții: „biserica“, biserica înțeleasă ca „stat al lui Dumnezeu pe pământ“. Un capăt al spiritualității catolice e alcătuit din focarul „transcendenței“, iar al doilea capăt din categoriile „autorității“. Spiritul catolic se va înfățișa de acu înainte pentru totdeauna sub aspecte, care caracterizează prin excelență forțele eminamente creatoare de „stat“. Descoperim în structura cea mai intimă și cea mai permanentă a catolicismului o manifestă voință de putere, năzuinți cezarice, un subtil duh juridic, un aspru duh de disciplină, o neîntreruptă dispoziție de luptă cu puterile politice și sociale, și un oarecare spirit al concesiei, ce totdeauna se impune echilibristicii necesare într-o asemenea luptă. Spiritul catolic a tăiat deci din „vremelnicie“ lotul categoriilor inerente și adiacente ideii de „stat“, și le-a asimilat în grad cu transcendentul. Între acești doi poli, între transcendență și categoriile sacral-etatiste, pendulează necurmat, veșnic trează, viața catolică. Toate interesele ei, fără de număr, sunt împărțite între aceste extreme dominante.

Să ne îndreptăm privirea spre o altă regiune spirituală. În Germania pădurilor medievale, doctrina creștină se ciocnea de un profund duh al libertății, de o sălbatecă dragoste de independență, individuală, familiară, colectivă. Spiritul creștin întîmpinînd crincene rezistențe, a învins în cele din urmă și aci. Uneori prin exterminare (metoda lui Carol cel Mare), alteori prin domesticire (metoda călugărească). După o mocnire de cîteva veacuri, însă, duhul local și etnic a izbucnit cu toată puterea, chiar în cadrul creștin. Privit mai din apropiere, protestantismul evanghelic nu reprezintă altceva decît o viață creștină, care sub o irezistibilă presiune telurică acceptă în sfîrșit, ca un al doilea factor de cristalizare a ei, categoriile „libertății“. Protestantul se zbate, în chinuitor dramatism, între lumea de dincolo și lumea libertății pămîntești. Pentru protestant categoriile libertății sunt asimilate în grad cu valorile transcendente. Cu totul străin spi-

ritului autoritar roman, care chiar prin botez leagă individul de-o organizație, și-l obligă canoanelor încă din leagăn, protestantul nu-și găsește statornicia interioară, decît după o fază de neliniște și de problematizare a totului. Protestantul își intemeiază o viață spirituală, a lui proprie, numai după o amplă deliberare interioară, grație unei hotărîri categorice și individuale, căreia îi va rămîne apoi îndeobște fidel dintr-o înaltă conștiință a datoriei.

Viața spirituală ortodoxă își are și ea bipolaritatea ei specifică, din nenorocire încă niciodată destul de clar remarcată pînă acum în studiile comparative. În ortodoxie, ca și la catolici sau la protestanți, avem de a face cu același proces de asimilare în grad cu transcendentul a unor categorii „vremelnice”. Natural că aici categoriile asimilate sunt cu totul altele decît în catolicism și în protestantism. În ortodoxie credem a găsi o împărțire sau o pendulare a vieții sufletești între „transcendență” și categoriile „organicului”. Tot ce e „organic” e înălțat în ortodoxie la rangul unui al doilea pol al vieții spirituale. Categoriile organicului, deși aparțin vremelniceii, sunt oarecum echivalate lumii de dincolo. Vom servi cititorilor cîteva exemple caracteristice spre a-i familiariza puțin cu atmosfera acestei orientări bipolare, proprie ortodoxiei.

Una din cele mai impresionante pagini, datorite lui Dostoievski, este aceea din *Frații Karamazov*, unde se descrie scena cu Alioșa, care stă de veghe, cufundat în amintiri și în durerea clipei, lîngă sicriul starețului Zosima. Un călugăr slujitor întru cele veșnice citește rugăciuni pentru mort. Alioșa, aude ca prin vis, evanghelia despre nunta de la Cana. Prin atmosfera de contrast cu situația reală, rumoarea aceasta de vis, această evangheliie citită lîngă un mort e desigur ciudată și menită să stîrnească nedumeriri și sugestii. Alioșa, copleșit de părerii de rău, în preajma sfîntului stareț, învățătorul său întins în sicriu, se simte, sub sugestia scripturii despre nunta de la Cana, transportat într-o viziune... I se pare dintr-o dată că odaia se lărgeste... Ce e? Ce s-a întîmplat? A da... asta e nunta... Nunta de la Cana... Iată oaspeții! Ce veselie! Și odaia parcă iarăși se lărgeste. (Ce minunată expresie a orizontului spațial rusesc — această viziune despre lărgirea repetată a odăii! Nu se va lărgi odaia într-atîta ca să cuprindă tot pămîntul?) Iar printre oaspeți, dintr-o dată tînărul Alioșa vede pe Zosima! Cum? Și el a fost poftit să ia parte la ospăț? Dar el zăcea adineaori în sicriu. Nu, el e aci, Zosima se găsește printre oaspeții nunții

de la Cana, și acum iată-l că se apropie fără ezitare de Alioșa, și-i spune: „Să ne bucurăm, să bem vin nou, vinul marei bucurii...” Și Alioșa, destrămat în lacrimi de bucurie, iese din cameră în noapte. Deasupra el vede cerul înstelat și calea lactee, și în clipa aceasta, fără să știe de ce, cade, ca secerat, și sărută pământul plângind. În acest moment de extaz pământul devine pentru Alioșa un echivalent al cerului. Realitatea morții se prefăce pentru Alioșa într-o viziune a vieții, această veșnică nuntă de la Cana. Alioșa sărută plângind de bucurie pământul, ca mare păstrător al vieții. Organicul, cu toate aspectele și valorile sale, e încoronat de diadema Căii lactee. Pământul însuși devine cer. În acest splendid poem se resfringe desigur un aspect esențial al trăirii ortodoxe. Dostoievski n-a fost numai un neîntrecut analist al iadului și al raiului sufletească, el n-a fost numai un vizionar al mesianismului rusesc sau un dialectician ortodox de incomensurabilă anvergură, ci și un poet liric al trăirii ortodoxe. Pentru a completa cu încă un exemplu expresia poetică a trăirii ortodoxe amintim și o legendă atonită. Pe zidurile bisericii principale a mănăstirii Chiliandari de pe muntele Atos crește, cățărindu-se în lumină, cu puternic butuc și vinjoase ramificații, o viță-de-vie. Călugării așezării te informează că vița aceasta crește din mormântul Sfintului Simion, întemeietorul mănăstirii, și că vița n-a fost sădită de nimenea. Ea a răsărit singură ca printr-o minune. Strugurii viței ar avea darul să facă rodnice femeile ocolite de grația de a dobîndi copii. Și călugării mai știu că băieții născuți pe această cale, cînd sunt mari, se întimplă să găsească totdeauna de la sine drumul mănăstirii. Ei sunt binecuvîțați și se simt irezistibil atrași de viața de călugărie și de lumina spiritului (Fr. Spunda, *Der heilige Berg, Athos* 1928). E curios cum în atmosfera ascetică a Sfintului Munte, care în realizările sale extreme de viață sufletească, amintește iluminări tibetane, iar ca disciplină interioară, rigoarea ioginilor din India, a putut să încolțească o legendă destul de dionisică, precum este aceea a viței răsărite din trupul Sfintului Simion, acel miraculos izvor de grație pentru perpetuarea vieții. Legenda aceasta atonită e totuși într-un sens deosebit de caracteristică pentru duhul ortodoxiei răsăritene. În legenda atonită despre vița-de-vie a ascetului Simion, se produce un miracol al fecundității organice, grație renunțării la viață a unui anahoret. În viziunea lui Alioșa, cel beat de sfințenie și de stele, camera mortuară se lărgeste, devenind camera nunții de la Cana. În extazul acestui

Isus rusesc pământul, purtătorul întregii vieți, devine icoana cerului.

Întrezărim în aceste exemple de literatură ortodoxă, culese la întâmplare, și cărora li s-ar putea alătura altele după plac, mărturisirea unei corespondențe între sfințenie și miracolul vieții, între cer și pământ. Avem credința că am pășit aici într-o atmosferă cu totul revelatoare, și că aroma acestei legende sau a acestei scene de roman ne comunică ceva din însăși firea spiritualității ortodoxe.

Afirmam mai sus că sub unghiul bipolarității spiritualitățile creștine se diferențiază foarte felurit. Categoriile preferate ale catolicismului sunt cele ale autorității sacral-etatiste: statul, ierarhia, disciplina, supunerea, militarea pentru credință. Categoriile preferate ale protestantismului sunt cele ale libertății: independența convingerilor, deliberarea, problematizarea, hotărîrea, datoria, fidelitatea. Iar categoriile preferate ale ortodoxiei sunt cele ale organicului: viața, pământul, firea. Deosebirea acestora de bipolaritate, între spiritualitățile creștine, se manifestă cu o impresi-onantă evidență în modul cum comunitățile confesionale concep feluritele realități și probleme implicate de viața religioasă și spirituală.

Concepții despre biserică. O atare deosebire apare de pildă chiar în concepțiile despre „biserică“. Doctrina catolică și-a modelat concepția despre biserică potrivit ideii de stat, în spirit autoritar și ierarhic. Biserica trebuie să fie o realitate întemeiată pe cea mai consecventă tehnică a organizării. Preotul, cu totul închinat intereselor organizației (celibat), devine resortul central al tehnicei organizatoare. Toată viața lui e, cel puțin în principiu, determinată de această funcție. El e angajat în crearea de fiecare zi și în menținerea de fiecare clipă a unei entități superioare (biserica-stat), care singură contează pe această lume. În veșnică luptă cu puterile politice, sociale și ideologice adverse sau concurente, catolicismul a dezvoltat un uimitor simț istoric. „Istoria“ cu dinamismul și ritmul ei, este o realitate adiacentă a ideii de stat, sau o condiție prelabilă, care face posibil statul. În consecință catolicismul a simțit totdeauna „istoria“ ca o dimensiune firească a sa, ca un mediu de care nu se poate dispensa, spre deosebire de ortodoxie, care s-a manifestat mai curînd anistoric. Catolicismul a avut în toate împrejurările o intensă conștiință istorică și a făcut la fiecare pas el însuși „istorie“, sau a realizat fecunde compromisi-uri cu ea. Catolicismul a dovedit în toate timpurile nu numai o mare capacitate de a se adapta la stilurile de viață istorică și la

dialectica inerentă a acestora, catolicismul a fost totodată și unul din factorii cei mai însemnați în procesul de monumentalizare a stilurilor de viață și de cultură. Să amintim numai rolul covârșitor al catolicismului în procesul de monumentalizare a stilului romanic, gotic sau al barocului. Catolicismul, înțelegând biserica drept stat universal, a fost un mare creator de istorie, căreia a căutat să-i dea totdeauna o amploare monumentală. Față de acest rol funcțional al ideii despre biserică în spiritualitatea catolică, să remarcăm cum aceeași idee se deșertează aproape de orice conținut la protestanți. „Biserica“, pentru evanghelici, este sau o simplă ficțiune, sau, ceea ce revine la același lucru, numai comunitatea adițională a indivizilor, asociați prin proprie hotărâre în unul și același imens interes acordat libertății interioare. Dincolo de această sinteză aritmetică biserica nu reprezintă aproape nimic. Atmosfera protestantă este deci destinată să favorizeze mai ales inițiativa individuală, construcția pe cont propriu, creația originală a insului, pozițiile singularizate pînă la tragic. Mediul protestant e prielnic gîndirii laice, ca și creațiilor de cultură laică. Aceasta în măsura că gîndirea și cultura laică se substituie absorbante, mai mult sau mai puțin, chiar vieții religioase. Nu e mai puțin adevărat că acest fel de creații se realizează în mediul protestant cu profunda seriozitate a actelor religioase. Biserica e în protestantism un agent de adîncire etică-religioasă a vieții cotidiene, profesionale și a vocației individuale. În ortodoxie biserica nu e nici stat autoritar, nici mănunchi de libertăți convergente. Ortodoxia a cultivat, cît privește biserica, o concepție de natură prin excelență organică. Biserica e privită ca un „organism“, ca o „unitate a totului“, în care e cuprins nu numai omul, ci și viața și creatura vegetală. Pentru ortodocși biserica nu e o simplă organizație în expansiune, ea are din capul locului un aspect cosmic. Individul participă la totalitatea bisericeii ca membrul unui organism la viața și aspectele întregului organism. În Rusia, s-a dezvoltat o cunoscută învățătură, una dintre cele mai puternice ale spiritualității ortodoxe, potrivit căreia „fiecare om e vinovat pentru faptele tuturor“. Avem suficiente motive să credem că această învățătură n-ar fi fost niciodată posibilă la catolici; întii fiindcă pentru catolici biserica reprezintă o entitate formală mai presus de indivizi, și al doilea fiindcă indivizii sunt simple verigi într-un front impus de sus, adică membri organizați, iar nu părți vii ale unui organism. Dar mai ales această învățătură nu ar fi fost posibilă la protestanți, care se socot făpturi singularizate, și

care își închid ferestrele ca monadele lui Leibniz, alcătuind fiecare o lume pentru sine. Învățătura ortodoxă amintită presupune de fapt credința latentă că biserica, adică „unitatea totului“, e ca un organism de o structură interioară plină de magice corelații. Dacă un membru al unui organism e bolnav, e bolnav și întregul organism, și fiecare celulă e condamnată să sufere. Ca parte a unui mare întreg viu și organic, fiecare om e vinovat pentru faptele tuturor. Aceste câteva considerații lămuresc credem îndeajuns, cum în fond pentru fiecare dintre cele trei spiritualități creștine, ideea despre biserică e plăsmuită după un alt model categorial. Catolicului i-a servit drept model ideea de stat, protestantului ideea de libertate individuală, ortodoxului ideea de organism.

Concepții despre națiune. Cît de mult e atașată ortodoxia la categoriile și profilurile „organice“, ne-o învederează de pildă indirect și soluțiile, care se dau problemelor în legătură cu ideea de „națiune“. Menținîndu-se, în principiu, necurmat pe lîngă ideea despre biserică — „unitate a totului“, ortodoxia a manifestat încă din timpuri vechi o tot mai pronunțată silință de divizare practică după națiuni. Această inspicare e în definitiv rezultatul aceleiași aderări supreme la tot ce e „organic“, trăsătură și înclinare caracteristice popoarelor ortodoxe. În lumea ortodoxă organicul serbează triumfuri. De notat e că duhul ortodoxiei definește națiunea după cel mai organic criteriu al ei, adică după „sînge“ și „grai“. În cadrul ortodox indivizii se simt firesc integrați în unitatea superioară și mai complexă a „neamului“. Ideea de neam, în înțeles de „fapt organic“, s-a dezvoltat pe tărîm ortodox în desăvîrșită neatîrnare față de ideea de stat, cele mai adesea chiar împotriva ideii de stat. Spre ilustrare nu trebuie să trimitem mai departe decît la exemplul poporului românesc, care, păstrat sute de ani sub stele neprietenose, și-a presimțit unitatea organică de neam, peste barierele și vămile a trei imperii. Prin contrast, situația aceasta clară, fără echivoc, ne îndeamnă să luăm seama la ezitățile spiritualității catolice față de fenomenul „națiunii“. Spiritualitatea catolică desconsideră, sau tolerează cel mult, ideea și realitatea națiunii, sau o privește de la înălțime, ca un fapt care nu trebuie neapărat să fie, întîmplîndu-se uneori să o socotească chiar un grav neajuns. Catolicismul urmează sub acest unghi toate directivele unei internaționale. Nu-i vom nega deci dreptul de a purta atributul sau steagul unei colori după modelul altor internaționale, de universală circulație. Să se remarce cum catolicismul, întemeindu-se pe ideea de stat divin, trece sfidător

peste hotare naturale și organice cum e limba, rămânând impermeabil învelit pînă astăzi într-o limbă sacrală moartă. Să se mai remarce confuziile semnificative, ce se produc sub auspicii catolice între ideea de națiune și ideea de stat. Noi răsăritenii ne putem mîndri în genere cu un sentiment mult mai lămurit al etnicului, decît apusenii, și citeodată cu o idee mai limpede, și în orice caz mai firească, despre națiune, identificînd ideea [de națiune] cu aceea de neam. Apuseanul înclină, la fiecare pas, să confunde ideea de națiune cu ideea de stat, sau chiar să o derive din ideea de stat. Confuziile rezultă în cele din urmă din inaderența la „fire“, din lipsa de simpatie față de tot ce e organic, atitudini proprii spiritului catolic. Din contră simpatia pronunțată, de un accent ca o caldă îmbrățișare, față de categoriile organicului, a avut în răsărit ca urmare atît aspirația spre o biserică ecumenică în înțeles de unitate organică a totului, cît și divizarea bisericii după națiuni, concepute tot ca un fel de organisme. Aderența la tot ce e organic, sub ale cărui vii și suverane tipare se modelează în răsărit ideea de biserică și ideea de neam, e verificată și prin împrejurarea plină de tîlc și profund naivă, că românul își numește credința simplu „lege românească“. Sinteza celor doi termeni, a cosmicului și etnicului, își are puntea mijlocitoare în categoriile organicului. Protestanții posedă desigur și ei, sub un mod chiar foarte adînc, ideea de națiune, dar semnificația acestei idei e în atmosfera protestantă intrucitva altfel decît în răsărit și cu totul alta decît la catolici. Protestanții nu se simt așa de organic solidari cu această realitate a nemului, a națiunii; ei problematizează oarecum și aceasta idee, grație înclinărilor lor înnăscute. Protestanții observă față de națiune o atitudine ca și cum solidarizarea cu ea ar fi rezultatul unei alegeri, a unei optări pe bază de hotărîre liberă și individuală. Actul alegerii libere, o dată săvîrșit, individul se integrează în națiune sub modul datoriei, căreia i se va supune cu tenace fidelitate și pînă la jertfa de sine. Recunoaștem că această sumară caracterizare are o ușoară înfățișare caricaturală. Nu ne simțim însă cîtuși de puțin vinovați pentru împrejurarea că psihologia protestantă se pretează la asemenea caricaturizări. Nu am putea, ce-i drept, cita vreo doctrină precisă în sensul arătat în propozițiile de mai înainte, dar în atmosfera protestantă conștiința libertății predomină așa de mult asupra oricărei realități, încît raportul formulat aici corespunde cum grando salis unei situații de fapt. În lumea protestantă integrarea insului în națiune se îndeplinește ca și cum nu ar fi un fapt organic și firesc, ci rezultatul unei deliberări, și apoi un

et solemn întemeiat și susținut pe conștiința datoriei. Libertatea, problematizarea, horărirea — sunt și în cazul integrării insului în națiune stări și faze implicate. Națiunea, cu alte cuvinte, nu este socotită ca un adevărat organism, cu o bază profund inconstien-
tă, și de o înfățișare niciodată ostentativ afișată, ca în răsăritul ortodox, ci mai curînd ca o colectivitate de libertăți convergente, ca o entitate abstractă, cimentată prin acte de voință și ca o expresie înaltă a datoriei. Că interpretarea, curioasă prin fondul ei, a o dăm aici raportului dintre individ și națiune, corepunde duhului protestant, se poate arăta cu un mic înconjur, recurgînd la exemplul concepției kantiene despre „caracter”. Exemplul pare puțin cam lăaturalnic și sărit din șirul ideilor, el e totuși îmbucurător de clar și o foarte explicită mărturie pentru cele susținute mai sus. Kant pune, precum se știe, pe ideea de „libertate” un accent înalt vigoare metafizică. Cititorii inițiați puțin în istoria doctrinelor filosofice știu că pentru Kant „libertatea” devenea formula supremă a lumii numenale. Ori Kant s-a lansat la un moment dat, în speculațiile sale etico-metafizice, pînă la afirmația poantă că omul e oarecum răspunzător și pentru „caracterul” său. Lui Kant, caracterul însuși i se părea deci rezultatul unei alegeri, al unui act de hotărîre, de optare, de libertate numenală. Peza lui Kant, oricît de nouă și de neașteptată, oricît de contingentă față de dogmatica protestantă, este totuși foarte protestantă prin spiritul ei. Ori dacă în atmosfera protestantă a putut să apară o asemenea concepție despre raportul dintre individ și caracterul său, avem dreptul să credem că ne găsim cu totul pe linia psihologiei protestante, interpretînd în sensul arătat mai sus și raportul dintre individ și națiune.

Pentru catolicism, națiunea este așadar o realitate în cazul cel mai bun tolerată, tolerată atît timp cît ea nu pune piedici spiritului său organizator și imperialist; altfel proscrisă sau pusă la index. Pentru protestantism, națiunea e obiectul unei optări morale, o formă abstractă, care circumscrie o convergență problematică a libertăților individuale. Pentru ortodoxism națiunea e un organism, și ca atare afirmată cu accentul, de care se bucură în atmosfera ortodoxă toate categoriile organicului.

Forme de graiuri. Ne-am pus de multe ori întrebarea: cum se face că limba românească, vorbită de poporul nostru pe întreg teritoriul țării, e relativ atît de unitară, în comparație cu limbile romanice și germanice, diferențiate la rîndul lor în atîtea dialecte? În Elveția germană graiul local prezintă diferențe dialectale

cu totul izbitoare chiar de la un sat la altul, ca să nu vorbim despre deosebirile, alcătuind adevărate bariere de la canton la canton. În Italia un ligurian nu se va înțelege cu un napolitan decât poate prin semne fizionomice și prin gesturi ca surdomuții. Situația e, sub unghiul unității, aproape tot așa de precară și în Germania și în genere pretutindeni în apus, sau în nordul scandinav. Comparativ, limba românească populară e aproape un model de unitate, aceasta mai ales dacă se ține seama de hotarele vaste ale poporului românesc. În adevăr, unitatea limbii noastre e o problemă. Cum explicăm acest acord de grai răspândit pe un teritoriu cercual cu diametrul de opt sute de kilometri? Dacă dovezile istorice și raționale ale continuității poporului românesc pe teritoriul său n-ar fi atât de firești și de vădite, cum sunt, s-ar putea găsi foarte lesne o explicație; unitatea graiului românesc s-ar lămurii atunci de pildă prin ipoteza tinereții. După o asemenea ipoteză ar trebui să presupunem că graiul românesc ar avea o vîrstă neasemănat mai mică decât cele apusene, și că ar fi țîșnit expansiv dintr-un focar strîns și la o dată relativ recentă. Dar ipoteza expansiunii relativ recente a graiului românesc e sub toate punctele de vedere artificială și neistorică. Cele mai vechi date istorice absolut sigure și de nimeni contestate despre prezența poporului românesc pe aproximativ întreg actualul său teritoriu ne vin tocmai de acum opt sute de ani. Opt sute de ani sunt însă un răstimp suficient pentru a încuviința el însuși diferențieri dialectale cu totul de alte proporții decât cele ce au avut loc. Aceste diferențieri nu s-au produs, totuși ar fi avut răgazul să se producă în tihnă. Prin aceasta se face însă cu totul inutilă ipoteza expansiunii relativ recente, pentru explicarea unității graiului nostru. De altă parte, argumentele filologice vorbesc pentru vechimea limbii românești, care nu e de loc mai tinăra decât surorile ei romanice. Astfel stînd lucrurile, rămîne în picioare întrebarea: de ce limba românească s-a păstrat atât de unitară, cită vreme celelalte limbi romanice și germanice, de aceeași vechime și de aceeași răspîndire, s-au diferențiat așa de mult în dialecte? A existat poate pe teritoriul românesc o circulație umană mai vie, care a retardat diferențierea? S-au emis și asemenea păreri. Ipoteza însă e simplistă și nu rezistă experienței istorice. Ce țară a fost un mai agitat mediu de circulație, decât Italia? Ori Italia alcătuiește un adevărat bilci de dialecte. Pentru lămurirea unității graiului românesc va trebui deci să recurgem la termeni de altă natură. Problema trebuie plasată

cu totul în alt cadru. Vom remarca mai întâi că româneasca populară excelează ca unitate numai față de limbile romanice și germanice. Unitatea graiului românesc își găsește însă foarte concludente analogii printre limbile slave și sud-est-europene. În genere, popoarele ortodoxe, rus, ucrainean, sîrbesc, grec prezintă acest grandios fenomen al unei relative unități lingvistice. Cu aceasta, problema își lărgeste considerabil talpa. Toată situația se lămurește poate prin orientarea stilistică a vieții și a duhului, cu totul alta în apus, decît în răsăritul european. Dintru început, catolicismul apusean, legat cum a fost și cum va fi, de limba sacrală, s-a dezinteresat de limba vie a popoarelor tinere. Astfel limbile vii au putut crește fără control spiritual superior, după legea lor immanentă. Limbile vii populare au avut libertatea de a se dezvolta, într-un asemenea mediu spiritual, potrivit tendințelor lor inerente, locale. Catolicismul, fixindu-se asupra unei limbi sacrale moarte, n-a înfrînat ramificarea și n-a pus nici un fel de piedici acestei evoluții, care în chip normal, duce încetul cu încetul la diferențierea dialectală. Acesta e un aspect al problemei. Alt aspect e următorul: în regiuni germane, sau de infiltrații germane, adică mai mult sau mai puțin în tot apusul, puterea de inițiativă, liberă și individuală, a fost sub toate unghiurile afirmată cu extremă energie, întotdeauna, nu numai din timpul reformațiunii încoace. În aceste regiuni „individualizarea“, în orice domeniu, are o precădere asupra conformismului. Atmosfera de inițiativă și de libertate individuală și neconformistă, revărsată asupra Europei din focare germanice, a favorizat nespuse diferențierea dialectală. Popoarele din răsăritul european nu sunt de loc orientate spre inițiativa individuală și spre categoriile libertății, ci spre lumea organicului. Cu aceasta se creează în răsărit o atmosferă particulară, în care multe lucruri sunt altfel văzute și tratate decît în apus. Între altele și limba. Limba aci, în răsărit, nu e privită ca un simplu material disponibil, asupra căruia să se poată aplica inițiativa individuală; aci limba e privită ca un organism viu și supraindividual, ca un organism mai larg în care insul se integrează cu firească evlavie. Atitudinea de evlavie a insului față de grai permite de fapt o dezvoltare a limbei ca organism vast și relativ unitar, după legea ei anonimă, dar nu după îndrumări și capricii individuale. Respectul înăscut al răsăriteanului față de grai, privit ca un fapt organic, care-i depășește drepturile de inițiativă, a împiedicat o diferențiere dialectală prea violentă. Abaterile individuale stau în răsăritul nostru

sub controlul firesc al unei puteri anonime; ele sunt „păcate cari nu se pot consuma în slobozenie ca în apus. Unitatea limbii românești nu e deci o problemă filologică, nici politică, ci o problemă foarte adincă, de filosofie a culturii și de filosofie a stilurilor de viață. — Interesant e și un alt aspect lingvistic al modului apusean și al modului răsăritean. Ne referim la fenomenul producerii limbilor literare. Limba literară italiană sau cea germană se datoresc, precum se știe, unor puternice inițiative individuale cari s-au impus pe urmă, grație unor strălucite conjuncturi politice și culturale. O dată lansate ca atare, aceste limbi literare devin aproape un fel de instituții de stat; ele dobîndesc forme cristalice, fără prea mult contact cu formele dialectale și populare. Limba literară în apus nu prea încuviințează un spor de vocabular sau înnoiri de origine populară. Inovația creatoare trece în limbile literare apusene cu totul asupra personalității de cultură, și orice înnoire se face pe temeiul limbii literare însăși. Cu totul altfel e situația la noi în răsărit. Aci limbile literare s-au născut încetul cu încetul din graiurile populare și-și păstrează necurmat legătura cu această matcă. Aci limbile literare cresc neconștient ca niște organisme, fiind și astăzi alimentate din izvoare populare. Între limbă literară și grai popular se va păstra aci totdeauna un fel de osmoză organică. Nu fiindcă limbile literare ar fi mai puțin „gata“ decît în apus, ci fiindcă acesta e duhul stilistic al locului. Cînd limba literară românească a simțit nevoia unei inovații, s-au făcut cunoscutele nenorocite încercări ale unu Cipariu sau Arune Pumnul, respectabile desigur ca putere constructivă dar refuzate de poporul românesc ca „inorganice“. Iată un lucru care astăzi ni se pare natural, deși el devine „natural“, numai dacă ținem seama de împrejurarea că răsăritul este, prin stilul vieții sale sufletești, hotărît orientat spre organic. În altă ambianță spirituală același fenomen ar avea desigur șanse de reușită. La unguri a izbutit și s-a impus experimentul Kazinczy. Să nu uităm de asemenea că o încercare de natură similară, cu totul savantă, a reușit de pildă în Norvegia. Ivar Aasen a creat la 1853 o limbă artificială, „norvegianizată“ (Landsmal), acceptată de o seamă de mari scriitori, și care astăzi e una din cele două limbi literare ale țării.

Diferențe sub unghiul culturii. Consecvent categoriilor îndrăgite și înălțate la rang polar, spiritul catolic, spiritul protestant și spiritul ortodox au fost prielnice, fiecare pentru sine și din partea sa, altui gen de „cultură“. Catolicismul a favorizat creația culturală

care presupune un front creator masiv și organizat în sens unic. Catolicismului îi revine îndeosebi paternitatea culturii „monumentale“, așa cum aceasta ne apare în toate întrupările superdimensionale ale romanicului, goticului, barocului, întrupări de mari energii, sistematic coordonate și ierarhic puse în slujba aceluiași gând. Epoci întregi ale istoriei europene poartă această semnătură și pecete catolică. Atmosfera protestantă a priit în genere mai mult marei creații individuale, care se distinge prin semnele unei izbitoare originalități. Ea favorizează personalitatea ca atare (Kant și Goethe sunt fără îndoială cele mai înalte culmi atinse). Atmosfera ortodoxă, cu accentul pe tot ce e organic, a fost favorabilă mai virtos creației de naturală spontaneitate, anonimă, populară, folclorică. Cele mai înalte, cele mai complexe și mai felurite culturi populare din Europa aparțin după părerea noastră popoarelor ortodoxe. Catolicismul, cu duhul său de disciplină canonică, s-a impus popoarelor substituindu-se în mare parte spontaneității lor native. Catolicismul canalizează energiile sugrumind jocul liber al imaginației populare și îngăduind, fără protest, doar producția legendei cu subiect miraculos. Imaginația populară catolică este insistent îndrumată într-o alvie canonică. Evanghelicismul la rindul său, cu știutele sale înclinări raționaliste și de exaltare a practicității, a avut darul de a steriliza în mare grad puterea creatoare populară. Cultura populară este în apus sau enervant canonică, sau foarte seacă, în asemănare cu cultura populară din răsăritul european. În Elveția, unde am petrecut cîțiva ani, am avut spre mirarea noastră adesea prilejul, în discuții cu germaniștii sau romaniștii de acolo, să constatăm că apusul a pierdut aproape cu totul însăși noțiunea de „cultură populară“. Știința înclină acolo să reducă orice produs și fenomen cultural la creația individuală. Filologi de neconstatată reputație sunt cu totul străini de ceea ce înseamnă cu adevărat o poezie populară¹. Vigoarea baladei, frăgezimea cîntecului, adîncimea prăpăstioasă a proverbului, bogăția și finețea artei populare, proprii sud-estului european, sunt privite acolo, ca fapte de necrezut. Elvețienii puși în fața unor tălmăciri a *Mioriței*, a lui

¹ De altfel și o colecție faimoasă ca *Des Knaben Wunderhorn* conține după părerea noastră o mulțime de poezii, cari n-au de loc stil popular. Acestea sunt mai curînd simple poezii de autori necunoscuți.

Factul că s-a făcut confuzie între poezia simplu anonimă și poezia populară e încă o dovadă în ce măsură apusul a pierdut noțiunea poeziei populare.

Toma Alimoș, și a *Meșterului Manole*, sau a unor cintece di Maramurăș sau de pe Tirnave, s-au transfigurat de o emoție ca în pragul unui miracol. După ani de ședere în țara alpină, am avut întâia oară norocul de a auzi pe elvețieni vorbind în superlative. Și acest sentiment de admirație ne-a fost dat să-l recoltăm cu arta populară românească nu o dată, ci la fiecare pas. Am înțeles atunci întâia oară satisfacția luminoasă, pe care a stîrnit-o în sufletul unui Goethe poezia populară sirbească¹. Și cînd te gîndești că lui Goethe poate că nici nu i-a fost dat măcar să cunoască acea poezie sub aspectele ei cele mai prețioase! — Ori toată această imens de bogată și de valoroasă cultură populară nu ar fi putut spori și nu s-ar fi putut păstra, dacă nu ar fi fost ocrotită de atmosfera duhului ortodox, care se închină pînă la pămînt în fața oricărei valori „organice”. Catolicismul și protestantismul au fost prielnice dezvoltării cetății și a orașului, ortodoxia a avantajat mai ales dezvoltarea satului. Satele în apus sunt în genere orașe în miniatură, iar așa-zisa cultură populară este acolo cele mai adesea de origine urbană. Satele sunt în apus un fel de magazii de haine vechi și de forme căzute în desuetudine, de obîrșie orașenească. Orașele din răsăritul ortodox au fost — cel puțin înainte de invazia civilizației — niște simple sate ipertrofiate. Iar satul a rămas aci permanent creator, chiar și atunci cînd peste el s-au așternut puternice influențe străine.

Misionarism, prozelitism, magie. Catolicismul, constituindu-se ca stat al lui Dumnezeu pe pămînt, a manifestat dintru început o vădită voință de expansiune imperialistă. Misionarii își atribuie menirea și sarcina de a cuceri cu toate mijloacele, pe care le oferă argumentul strălucitor și faptele bune, amenințarea cu iadul și făgăduiala fericirii eterne, noi cetățeni pentru biserică. Scopul misionarului este tocmai acesta: de a captura conștiințele, iar mijloacele aplicate sunt cîntărite și calculate cu totul în vederea scopului. Nu s-a formulat oare tocmai dintr-un iperzel misionarist și prozelitist o întreagă filosofie despre mijloacele sanctificate prin scopul urmărit? Prozelitism, cu același zel, dar cu mai puțin calcul, se face desigur și în cadru evanghelicist, dar aci individul de cucerit nu este un simplu „obiect”, ci un „subiect”; aci aderările

¹ Goethe a tradus în anul 1775 *Cintecul de jale despre nobila soție a lui Assan Aga* din „morlacă”, după o tălmăcire apărută în *Călătoria dalmatică* a abatelui Fortis. Interesul lui Goethe față de poezia sirbească sporește în 1815 cînd Vuk Stefanovici îi trimite traducerile în limba germană ale poeziilor populare adunate de el.

se culeg cu un înconjur prin conștiința liberă a persoanei, căreia i se adresează apelul. Omului i se dă prilejul să delibereze, să se convingă, să hotărască el singur în luptă cu sine singur. Evangelicul se găsește de altfel foarte ades el însuși în permanentă stare de căutare, el schițează un veșnic efort în goană după doctrina pură, și cînd i se pare că o posedă, încearcă, dintr-un secret impuls al datoriei, să convingă și pe celălalt de adevărul aflat. Ortodoxia nu face prozelitism, în orice caz nu metodic. Siluirea organizată și apelul prea stăruitor la conștiința insului îi repugnă deopotrivă. Ortodoxia se mulțumește să creeze în jurul ei o atmosferă, care se comunică sugestiv. Și dacă se întîmplă uneori ca ortodoxia să se răspindească, acest proces se petrece organic, încetul cu încetul sub puterea magiei ei inerente. Amvonul e la catolici un fel de tribună militantă, la protestanți amvonul răspunde unei necesități pedagogice, el devine catedră, de unde se pune la încercare disponibilitatea auditorului, gata de a ceda oricărei exegeze mai raționale decît cele de mai înainte. În ortodoxie amvonul nu e decît o anexă a ritualului. De pe amvon se îngăduie părintelui un sfat sau un indemn familiar. Cuvîntul lui nu vrea să fie decît sămință aruncată în suflute. De încolțirea și creșterea seminței nu se simte el chemat să se îngrijească, asta e treaba Domnului. Ortodoxia cu alte cuvinte e primitiv deschisă celui, care vrea să intre, ea e bucuroasă de oaspeți, dar nu militează, nici nu stăruie să înduplece sau să convingă cu dialectică de gesturi mari. Ortodoxia a adoptat, poate fără a-și da bine seama de aceasta, părerea că credința trebuie să crească în om ca o floare și să prindă prin puterea ei proprie, ca un descîntec. Credința nu trebuie impusă cu ispita unor străluciri exterioare, sau cu forța argumentului, nici moșită ca un făt neisprăvit. Ea se naște de la sine. Destinul ei e de creștere ca al plantei. Sămința aruncată nu trebuie desfăcută cu cuțitul ca să încolțească și nici conjurată cu silogisme ca să prindă rădăcini. În cadru catolic și protestant, trecerile, convertirile, părăsirile, individuale și colective, sunt la ordinea zilei. Aceasta ni se pare de altfel un fapt, care se înțelege de la sine într-o zonă atît de militantă sau atît de pedagogică. Protestantul, mai cu seamă cînd și-a pierdut puțin busola, colindă de la o doctrină la alta, și cuprins de un adevărat nomadism al salvării, bate în maniac cutreier la ușile tuturor sectelor. Catolicul e neapărat mult mai fixat în chingile organizației, fiind supus din partea pater-ului, sau a comunității, unui sever control. Catolicul e îndeobște astfel educat încît credința să-i fie permanent trează: adică în

orice clipă gata de atac, gata de defensivă. Catolicul duce pe plan spiritual o viață de tabără. Și nu cîntă un cocoș, fără ca el să nu-și aducă aminte de trădarea lui Petru. Catolicului îi este, cu alte cuvinte mult mai grea evadarea, decît protestantului, căruia exodul dintr-o comunitate i se înlesnește pe toate căile. Totuși ispitele de evadare există destul de numeroase și pentru catolic, fiindcă încadrarea lui se întîmplă să fie de multe ori prea exterioară. Și apoi orice catolic, fiind din principiu militant al credinței, se așază singur în împrejurări, care-l expun la treceri. Cel ce luptă pentru o idee, ia totdeauna asupra sa riscul de a fi el însuși cucerit de ideea contrară. Ortodoxul e organic înrădăcinat în credința sa; masa credincioșilor e în ortodoxie de o impresionantă stabilitate. Într-un grad mult mai mare decît catolicul și evanghelicul, ortodoxul e creștin prin structura sa subconștientă, și toată creșterea i se face de altfel în acest sens. În ortodoxie se cultivă instinctiv subconștientul uman în spirit creștin. Catolicismul și protestantismul, dimpotrivă, caută să mențină tocmai conștiința creștină într-o stare de o cît mai acută luciditate. Nicăieri creștinismul n-a avansat atît de mult pînă în zone subconștiente ca în masele ortodoxe, de aceea ortodoxul reușește să fie creștin în sens mai organic decît catolicul sau evanghelicul. În ortodoxie nu se acceptă inovații decît după ce sunt supuse unui criteriu instinctiv de selecție, sau inovații cari se potrivesc cu organicitatea sa deja constituită. Pentru ilustrare s-ar putea aminti de exemplu încercările insistente și fără de noroc din secolul al XVI-lea ale reformațiunii din Ardeal de a cuceri preoțimea și țărănimea românească. Poporului românesc i-au suris desigur diverse avantaje sociale și economice, totuși românii ortodocși s-au împotrivit chemării. Singurul lucru încuviințat primitor, ca rezultat al invitațiilor pre-reformatoare și reformatoare a fost introducerea, ca la un obștesc semnal, a limbei românești în biserica ortodoxă, în locul slavonei sacre, care s-a menținut atîta timp doar prin puterea tradiției. Ce uimitoare putere de selecție organică, față de valvîrtejul ideilor inovatoare din acel tulburător veac al istoriei ardelenilor! Vreo două veacuri mai tîrziu asistăm tot în istoria Ardealului, la luptele satelor românești — cele mai eroice lupte dintotdeauna ale românismului pe plan spiritual — împotriva tendințelor de catolicizare. Acolo unde, prin presiune sau ademeniri, prin vărsări de sînge, asupriri și teroare, situația a devenit intenabilă, românii au închinat steagul, acceptînd catolicismul. Dar în ce formă? În realitate românii nu au putut fi nici atunci, nici mai

tîrziu, înduplecați sau siliți să jerfească nimic, dar absolut nimic, din toată tradiția, atmosfera și organicismul ortodox. Ei au transplatat de fapt toată această substanță ortodoxă în sinul catolicismului, unde ea stăruie încă și astăzi ca un corp înghițit, dar neasimilat. Concesia, ce o făceau românii prin recunoașterea primatului papal și a celor citorva puncte dogmatice, sărmame formule de nimenea înțelese, nu altera prin nimic esența spiritualității ortodoxe a celor, ce s-au închinat unirei cu Roma. Imperialismul catolic a înțeles și el că aci nu se poate aștepta la un triumf integral și a renunțat de a-l mai căuta. Nu românii au cedat în fond, ci catolicismul a venit la ei, relaxîndu-și propriul stil.

Concepții despre salvare. Ca orice creștin, catolicul e preocupat de problema salvării sufletești. Această salvare e însă pentru mentalitatea catolică un dar, de care individul beneficiază ca de un reflex al triumfului bisericii. Pentru catolic triumful bisericii, ca stat a lui Dumnezeu, are o întietate față de oricare altă problemă, o prioritate nediscutată asupra oricărui alt interes. Catolicul a crezut nu o dată că triumful bisericii trebuie obținut în orice chip, forțat chiar, mai mult, forțat cu orice mijloace, cari niciodată nu pot să fie atit de rele, ca să nu poată fi răscumpărate prin măreția scopului. Această îndrumare stăruitoare a energiilor umane spre triumf poate să fie adesea încoronată de succes, ea are însă dezavantajul că instalează în conștiința individuală orientări, care prea adesea iau în răspăr pornirile firești ale conștiinței morale. Pentru a justifica orientarea necondiționată spre triumful bisericii, spiritul catolic e osîndit să devină uneori reprobabil formalist și prea adesea penibil cazuistic. Prioritatea acestei probleme și a acestui interes față de oricare alte probleme sau alte interese creează în catolicism o constelație nefavorabilă problemei salvării. Salvarea nu mai e privită în ea însăși și pentru ea însăși, ci în lumina de reflex plină de impurități a așa-zisei probleme centrale. Prin cunoscuta maximă catolică: „în afară de biserică nu este salvare“, nu se urmărește de fapt altceva decît angajarea individului, cu toate energiile sale, în tehnica unui triumf, care tinde să-și mărească la fiecare pas volumul. În ce situație se găsește protestantul față de aceeași problemă a salvării? Știm că protestantul e mai presus de toate mîndru de libertatea sa. În consecință protestantul va crede că o salvare efectivă nu poate să fie decît aceea, care e pregătită în libertate. Protestantul adîncește fără îndoială enorm această problemă, dar el o adîncește uneori pînă dincolo de flexibilitatea ei inerentă. Reversul medaliei

pentru viața sufletească a protestantului este sentimentul unei cumplit de tragice singurătăți. Protestantul pune problema în termeni de înaltă tensiune, dar el îngreunează voit soluția. Vidul tot mai larg dintre problemă și soluție e umplut de spasmul și de crisparea religioasă. Unui ortodox preocuparea excesivă a protestantului de propria salvare i se pare destul de penibilă și în fond cam egocentrică. Ce liniștitoare și plină de posibilități de destindere este, față de modul protestant, poziția ortodoxă. Călugărul atonit e preocupat de salvarea sa numai în măsura în care aceasta are semnificația mai largă a unei salvări a „unității totului“. Căci întocmai cum ortodoxul se simte vinovat pentru faptele fiecăruia, întocmai cum păcatele fiecăruia se resfring asupra tuturor, tot așa salvarea fiecăruia ridică, după credința ortodoxă, nivelul totului. Această concepție nu e cu puțință decît pe temeiul supoziției, că omenirea e un vast organism, de o structură interioară plină de magice corelațiuni.

Diferențe de tipuri. Catolicul realizat ca atare în viața particulară și socială, îndeosebi preotul, reprezintă un tip uman stilat. Stilarea este efectul unui îndelungat proces formativ. Stilarea înseamnă aci asimilarea unor forme, oarecum dinafară spre înăuntru. Formele sunt impuse individului din partea organizației și pentru a fi semnele vizibile ale acesteia. În lumea catolică formele circulă ca niște existențe de sine stătătoare, de multe ori fără de a corespunde cituși de puțin unui fond uman adecvat. Formele sunt acceptate ca valori în sine, fiindcă ele reprezintă grandoarea bisericii. Catolicul ține mult la aspectul stilat, al său personal și al faptelor sale. Și aceasta pentru mai marea glorie a bisericii. Pastorul protestant, de un etos dramatizat, e dezbrat de orice forme goale. În genere, el e mai colțuros, fiindcă în fiecare zi el se simte dator să se înalțe printr-un nou efort. Pastorul se simte un viu exemplu pedagogic, un fel de întrupare după necesități locale a imperativului categoric. De la el trebuie să porceadă, grație exemplului dat, o severizare religioasă a datoriei sociale, a profesiei și a vocațiunii. Preotul ortodox realizează în genere mult mai puțin decît preotul catolic sau pastorul tipul vieții sale spirituale (de ce? — e o chestiune, cu care nu ne vom ocupa aici). Tipul de viață spirituală ortodoxă, cel mai realizat, îl presimțim, rar, dar totuși existent, printre călugări. Pe acești călugări nu-i știm numai din romanele dostoevskiene, ci-i știm tot așa din descrierile unor călători străini la Muntele Athos, iar vreo cițiva am întîlnit în cursul

anilor și aievea. Unii dintre aceștia au stat, robindu-se întru privațiuni și dezrobindu-se în reculegeri, un deceniu, sau mai mult, în peșterile de pe Sfintul Munte. Aceste exemplare umane, care prin evlavie lor participă la purități stelare, dar cari prin umilința lor nefățarnică s-ar face mai bucuroși una cu pământul, ne-au dăruit o icoană neuitată, apropiindu-ne de ceea ce ar putea să fie nu numai călugărul, ci și preotul ortodox. Înfațișarea lor exterioară, dezolantă de multe ori, vorbește desigur împotriva acestui tip de viață; dar au acești călugări o liniște interioară, de necrezut, o transparență a vieții sufletești și o lumină, care le străbate toată făptura și care se comunică, fără putință de împotrivire, mediului înconjurător. Credința lor a devenit cu adevărat substanță organică. Credința lor străbate dinăuntru în afară, nu năvalnică, lucidă, sau întovărită de reflexe militante, ci simplă și firească, însoțită de nu știi ce aromă de adâncă viață subconștientă. Faptele unui asemenea om se desprind de la sine din lumina lăuntrică, ele nu sunt susținute de scopuri, care să le depășească, nici precedate de problematizări, care să le dea un aspect singular și prăpăstios. Faptele, necăutate ca atare, par a fi crescut înăuntru, și când se ivesc, ele cad, ca niște fructe coapte, neînconjurate nici de ideea unui triumf al bisericii, și nici măcar de ideea de a da un exemplu. Nu omul, ca individ conștient, e autorul faptelor, ci faptele se săvârșesc prin el, pornind din substraturi organice fără de nume. Duhul ortodox este, în aceste exemplare rare, nu o doctrină, ci un fel de a fi, o existență organică, o existență profundă ca atare. Pășind în aura unui asemenea exemplar uman, ți se comunică o atmosferă spirituală, care s-a făcut carne și trup.

În cadrul catolic se formează, grație spiritului ce-l caracterizează, oameni reprezentativi și de mare stil. Atmosfera protestantă e prielnică apariției și cultivării unor mari individualități. Ortodoxia favorizează, mai mult decît catolicismul și protestantismul, o existență spiritual-organică, profundă ca atare, profundă în ea însăși, iar nu prin doctrina ei, care de altfel niciodată nu intervine ostentativ în configurarea omului ortodox.

Orgă, școală, descîntec. — Biserica, în sens de clădire, destinată rituaului, este la catolici un spațiu, unde statul divin trebuie să devină vizibil. Ritualul va fi retoric, teatral, de gesturi mari; totul e regizat în vederea unui scop precis. Credincioșii sunt ținuți la distanță, în atitudini stilate, despărțiți de ritual prin limba sacrală și prin cîntecul metalic-mecanic al

orgei, care copleșește suveran cîntecul omului. Bisericei i se atribuie o existență formală dincolo de om. Prin toate aspectele ei, biserica e menită să se înalțe autoritară dincolo de comunitate. Biserica la protestanți e un fel de școală pentru adulți, unde oamenii vin să învețe, să găsească soluții îndoielilor și să interpreteze cu tot mai mare virtuozitate texte biblice. Biserica ortodoxă, mai înainte de orice un spațiu ritual, vrea să comunice credincioșilor o existență mai adîncă, printr-un magic sugestiv apel la viața subconștientă. Procesul de contaminare se petrece într-un chip firesc într-o atmosferă de familiaritate și de cîntec uman, care prin ritmul și monotonia sa pare mai mult un des-cîntec decît un cîntec.

Între sărbătorile creștine ale anului, cea mai caracteristic ortodoxă e aceea a Învierii. S-a remarcat din partea multor autori, că Paștile nu se serbează nicăieri cu aceeași lăuntrică bucurie și strălucire ca la ortodocși. Să fie oare aceasta tocmai din pricină că la Paști se serbează triumful vieții organice asupra morții?

Duhul ortodox și-a ales din vremelnicie categoriile „organicului”. Ele reprezintă lotul privilegiat și ca un al doilea pol al spiritualității. Categoriile acestea, ale organicului, nu sunt numai îmbrățișate cu preferință, ci sunt oarecum asimilate în rang cu transcendentul. În afară de aceasta ele ni se înfățișează și ca un model suveran, potrivit căruia spiritul ortodox înclină să imagineze și alte realități, de exemplu realitățile de natură psihologică, social-religioasă, sau chiar cosmică. Această orientare spre organic determină în mare parte însuși stilul vieții și al spiritualității ortodoxe. Rolul acesta stilistic, pe care în ortodoxie îl atribuim organicului, revine în viața catolică „autorității sacral-etatiste” și categoriilor ei adiacente. La fel orientarea permanentă spre categoriile libertății sau spre realitățile, cari fac posibilă libertatea, determină esențial stilul vieții protestante.

TRANSCENDENTUL CARE COBOARĂ

Urmează să vorbim numaidecît despre celălalt pol al spiritua-
lităților creștine, sau mai precis despre atitudinea spiritului
creștin față de „transcendență”. Transcendentul nu e conceput
pretutindeni și în toate timpurile în același fel, deși formularea
lui sub unghi dogmatic nu diferă esențial. Ramificările spiritu-
lui creștin nu se fac însă numai pe temeuri „dogmatice”. Ele
pot avea și temeuri „stilistice”. În adevăr în atitudinea omului
față de transcendență intervine o determinantă de caracter sti-
listic, care produce o remarcabilă diferențiere de viziuni. Această
determinantă, limitată de obicei la o anume regiune sau la o
anume epocă e în multe privințe mai decisivă decît o metafizică
precizată. Ea e un agent veșnic prezent, de efecte incommensura-
bile; ea face cit o metafizică vie, latentă, care se exprimă in-
voluntar, dar de neînlăturat, în creațiuni umane ținînd de do-
menii foarte diferite.

Sub unghiul acestei determinante sau dacă voiți, sub unghiul
acestei metafizici latente am voi să ne ocupăm de o operă de
artă, căreia nimenea nu-i va refuza titlul de glorie de care se bu-
cură, și care întimplător, sau prin destin geografic și istoric, a
avut și un rol nu lipsit de însemnătate în trecutul nostru româ-
nesc. Ne propunem să încercăm o pătrundere în sensul ascuns al
construcției de splendidă faimă a Agiei Sofia. La această încercare
ispititoare prin ea însăși ne îndeamnă și faptul că interpretările
date pînă acum sensului, ce-l bănuim, ni se par cu totul insu-
ficiente, sau cel puțin piezișe și uneori lăaturalnice.

Să mărginim considerațiile noastre la trei dintre stilurile de ar-
hitectură creștină: la cel roman-basilican, la cel gotic și la cel
bizantin. Tilcul ascuns al oricăruia dintre aceste moduri arhitec-
turale poate fi interpretat deopotrivă pe un plan metafizic. Ce
sentiment în raport cu transcendența sau ce atitudine metafizică
implică aceste stiluri, mai ales în concretizarea lor monumen-
tală a clădirilor bisericești? Căutînd să determinăm sensul me-
tafizic al unor forme arhitectonice, nu e de mirat, că ne oprim
la exemplul arhitecturii bisericești. Arhitectura bisericească

este precum îndeobște se știe, sub aspectul necesităților pur vitale ale omului, mai mult decît alte arhitecturi, un domeniu al dezinteresatului și gratuitului. Neatînsă decît prea puțin de interese practice, arhitectura bisericească crește cu adevărat liber pe pămîntul omenirii, neascultînd decît de porunca, după care arta se cere a fi expresie concretă a unui anume spirit țișnit în om. Arhitectura bisericească ilustrează aproape desăvîrșit arta, în care materia se reduce oarecum la posibilitățile ei exclusiv spirituale. Simpla casă ori cetate, construcții de natură mai contingentă, sunt determinate, în forma și în articulația lor, de largi concesii făcute instinctelor de conservare ale omului. Dar să trecem la întrebarea, ce ne-am pus-o. Cari sunt metafizicile latente, implicate de stilurile arhitecturale în chestiune?

Basilica romană se caracterizează prin forme severe. Esențiale îi sunt îndeosebi oblongul, patratul. De remarcat la basilica romană e mai ales împrejurarea că plafonul greu și drept, ca o lespede, respinge privirea, tăind ochiului orice încercare de evadare în sus, în transcendență. Interesul privitorului e cu insistență palpabilă îndreptat, nu în sus, ci înainte spre altar. Coloanele masive, liniar rînduite, puternic proptite pe pămînt, austere și simple, sunt încremenite parcă în pelerinaj spre locul destinat slujbei preoțești. Basilica romană, de cea mai veche obîrșie, are deci drept centru, spre care converg toate elementele structurive, însuși altarul, în fața căruia oficiază preotul (Paul Brandt, *Sehen u. Erkennen*). Arhitectura aceasta articulează în spațiu ideea magică a actului ritual. Basilica romană nu exprimă de-a dreptul o transcendență, ci ideea de slujbă închinată unei transcendențe, care nu e de față, dar care poate fi silită să se prezinte, în chip de miracol, prin puterea actului magic-ritual al preotului în fața altarului. Basilica romană se găsește în marginea transcendenței. Basilica romană e astfel construită încît să îndrepte în primul rînd atențiunea asupra funcției excepționale a altarului și a preotului, cărora spiritul religios roman le conferă supremul rol în viața omului¹. Preotului i se atribuie un

¹ Pentru preîntîmpinarea oricărei confuzii precizăm că vorbind despre basilica „romană” ne gîndim de exemplu la biserica S. Paolo fuori le Mura de la Roma (clădită de Teodosiu și Honoriu). Stilul „romanic” de mai tîrziu, care și-a găsit o splendidă înflorire în anume domuri din Germania, nu-l considerăm în aceeași măsură un „fenomen originar”. În stilul „romanic” se manifestă tot mai mult năzuința „înaltului”; ea se exprimă însă în forme de origine „romană”. Stilul romanic e un derivat. În el se anunță tendința „înaltului”, care-și va găsi totuși expresia cea mai autentică în verticala gotică

rol magic, dar vădit terestru, de severitate organizatoare în slujba unei transcendențe absente, a cărei prezentare automată, sub aspectul unui miracol inezisabil, e în funcție tocmai de voința rituală a preotului. Pentru sentimentul metafizic al omului roman preotul se substituie, într-un anume înțeles, transcendenții. Sau mai precis: preotul și ritualul sunt pentru omul roman un surogat suficient al transcendenții. Apetitul transcendenții e pe deplin satisfăcut prin acest surogat. Preotul, investit cu o funcție supremă în gospodăria cosmică, preotul, căruia i s-a dat cea mai mare putere în univers: puțința de a sili divinitatea să se prezinte (în substanța sacramentală), reprezintă centrul inalterabil în jurul căruia trebuie, după concepția romană, să se organizeze viața terestră. Această metafizică latentă și-a găsit expresia arhitectonică în basilica romană, care subliniază prin modul și articulația ei structivă însemnătatea de nimic egalată a altarului și a slujbei preoțești. De remarcat că aceeași metafizică, preocupată nu atât de transcendență cit de locțiitorul ei pe pământ, preotul, a dus pe plan social — politic — religios, mai târziu, încetul cu încetul, la severa organizație catolică și la formula „cezarismului papal“. De altfel stilul arhitectural al basilicei romane e contimporan cu Sf. Augustin, teologul care consideră biserica drept stat al lui Dumnezeu pe pământ (*De civitate Dei*).

Cu totul altă semnificație metafizică latentă desprindem din modul arhitectural al catedralei gotice. Goticul cu formele sale abstractizate, cu materia sublimată, cu liniile țîșnite spre cer, cu articulația sa spațială descărnată, cu frenezia verticalului pierdut în infinit, înseamnă înainte de orice un elan spiritual de jos în sus, o transformare a vieții în sensul transcendenții, o transfigurare dinamică și prin efort uman a realității. Dinamica verticală a goticului simbolizează pe omul, care realizează în sine cerul prin lăuntrică sublimare. Cel mai autentic fenomen, corespunzător goticului pe planul vieții sufletești, ni se pare misticismul medieval germanic. Omul gotic are sentimentul posibilității de a participa la transcendență de jos în sus. El realizează transcendența prin lămurirea eului și prin dezmaterializare. Misticii germani căutau să se purifice lăuntric, și să se înalțe astfel pînă la o identificare cu divinitatea. Omul gotic nu se simte numai în marginea transcendenții ca omul roman, satisfăcut de un surogat, ci se simte în stare să participe de-a dreptul la ea

prin transfigurare interioară sau se simte cel puțin dator să facă această încercare, chiar dacă ar eșua¹.

Avînd la dispoziție acești termeni de comparație: stilul roman-basilican și goticul, trecem la obiectul preocupărilor noastre. Pentru interpretarea stilului bizantin ne-am învoit să ne oprim la exemplul Agiei Sofia. Despre strălucirea primară a catedralei, astăzi anevoie ne mai putem face o icoană întocmai. În construcția Agiei Sofia masa nu e scheletic subțiată pînă la simple linii dinamice, ca în gotic, masa posedă totuși evidente atribute aeriene. În distribuția spațială a elementelor structurive predomină copleșitor cupola, semicupola, bolta, arcurile. Liniile drepte, adică orizontala și verticala, dobîndesc prin aceasta o funcție mai mult mijlocitoare de tensiuni, rotunjite în ele înșile, o funcție care nu le revine nici în stilul roman-basilican și nici în gotic. Agia Sofia, ca impresie totală, nu e nici orizontal așezată pe pămînt, nici perpendicular înălțată spre cer, ea plutește oarecum ca o lume în sine, mărginită doar de propriile bolți. Istoricul bizantin Procop vorbea atît de plastic și cu fantazie subțire de veac rafinat despre cupola Agiei Sofia. „Ea pare a nu zace pe temei solid, ci, parcă atîrnînd de cer de o funie de aur, ar acoperi spațiul“ (O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst II*, Athenaion Verlag, p. 377). Cuvintele lui Procop s-ar putea spune de fapt despre întreaga biserică. Agia Sofia atîrnă în spațiu, de sus în jos, legată de un fir invizibil de cer. Orizontala și verticala, cu funcția lor expresivă, de așezare sau înălțare, sunt anihilate de bolți și arcuri. Orizontala și verticala cîștigă astfel o funcție aproape secundară în ritmica spațială a întregului plin de vibrații și de armonice tensiuni. Întregul catedralei înfățișează o lume sieși suficientă, care nu zace pe nimic, care nu se înalță spre nimic, care pur și simplu se arată, se revelează. În adevăr, gîndul, de altfel mai mult trăit decît gîndit, care s-a precipitat în acest mod de a clădi, cuprinde ideea că transcendentul coboară spre a se face palpabil, că o revelație de sus în jos e posibilă, că grația se intrupează din înalt, devenind sensibilă. Să

¹ Stilul gotic apare pe la 1150 în formă monumentală în nordul Franței, de unde s-a răspîndit în Europa ca un incendiu. „Formele“ gotice au existat însă pe un plan minor mult, foarte mult înainte de acea dată; unele trăsături „gotice“ se remarcă ușor de exemplu în semnele runice, ale diverselor semînții germane; runele ne izbesc adesea prin accentuarea deosebită a verticalei subțiri, descărnate, și prin utilizarea unghiurilor ascuțite.

nu uităm că Agia Sofia a fost clădită într-un timp cind creștinătatea era încă neconținut pătrunsă de sentimentul că o revelație a transcendentului, că o coborîre pe pămînt a sfîntului duh, tocmai s-a întîmplat ori e iminentă. Sinodele ecumenice, aceste organe ale revelației, erau la ordinea zilei. Trebuie să presupunem că în primele veacuri de creștinism, mai ales după ce a fost recunoscut ca religie de stat, credincioșii au fost coplesitor stăpîniți tocmai de această convingere-fior că spațiul terestru poate deveni vas, în care să se reverse de sus în jos transcendentul. Zidurile unei biserici nu aveau altă menire decît să închidă și să conserve între ele un cer revelat. Primele veacuri de cultură bizantină au fost veacuri, în care omul trăia într-o atmosferă violent simțită, de permanent posibilă coborîre din înalt a grației divine. Însăși structura social-politică a imperiului bizantin poartă pecetea acestui sentiment metafizic, dominant în acea epocă, despre posibilitatea coborîrii și a intervenției în temporalitate a transcendentului. În teocrația bizantină Basileul reprezenta oarecum transcendentul, care se arată în toată strălucirea sa triumfătoare. E desigur foarte greu să ne transpunem în acel sentiment al revelației permanent posibile, dar fără să apelăm la existența lui, anevoie vom înțelege, în toată structura sa intimă, modul arhitectural al Agiei Sofia. Nu mai departe decît un istoric al artei medievale cum e M. Hauttmann, încercînd o exegeză în marginea arhitecturii Agiei Sofia, se vede silit să mărturisească oarecare neputință de a-și interpreta obiectul (*Die Kunst des frühen Mittelalters*, Propiläen Verlag, p. 33). Poate că e cazul să se spună că istoricul european a pierdut înțelegerea pentru sensul arhitecturii bizantine în aceeași măsură, în care nu se mai poate transpune în sentimentul transcendentului, care se arată coborînd, și a revelației care ia trup vizibil nu atît prin efort sau voință umană, cît din inițiativă torențială de sus. Aparențele de similitudine cu barocul să nu ne înșele. O apropiere între stilul bizantin și cel baroc e principial imposibilă. Căci barocului îi lipsește tocmai substratul metafizic despre care vorbim: sentimentul transcendentului care descinde din înalt. De altă parte în baroc se concretizează un sentiment, care e cu totul absent în stilul bizantin: frenezia și voluptatea martirajului în vederea bucuriei și splendorilor cerești, sentiment propriu bisericii fanatic-militante a contrareformațiunii.

Transcendentul, care coboară ca să se arate, ca să se materializeze, e un gînd metafizic, pe care-l surprindem de altfel și în funcția,

pe care, în arhitectura bizantină, spre deosebire de cea gotică, o are lumina. Intrînd într-o biserică bizantină te impresionează, în obscuritatea spațiului închis, fâșiile de lumină, care țîșnesc prin ferestrele tăiate la baza cupolei, fâșii de lumină, pe care le poți tăia cu spada. E aci parcă o lumină neterestră, care se arată invadînd de sus în jos lăcașul, o lumină de o materialitate mai pronunțată decît a luminei omniprezente a zilei. Această material-potențată lumină zburcînd în fâșii groase ce se întretaie ca niște drepte cascade, e neapărat o parte integrantă a arhitecturii bizantine. Nu e această material-potențată lumină o simbolică exemplificare a transcendentului, care se face vizibil? În bisericile gotice lumina pătrunde numai scăzută și modificată de colorile vitraliilor, pentru ca să se difuzeze în obscuritatea spațiului. Luminei vulgare a zilei i se pune în gotic o surdină; ea e trecută printr-un mediu, care o spiritualizează. Față de această lumină spiritualizată coloristic, emanațiile de lumină potențată, culese ca într-un vas, de o biserică bizantină, duc gîndul pînă la lumina originală făcută de Dumnezeu cu ințiul său cuvînt. Dacă asemănăm misticismul oriental, bizantin sau al Asiei Minore, chiar în variantele ei necreștine, cu misticismul apusean, gotic-germanic, constatăm o diferență, care ar putea alcătui un interesant subiect de cercetare. Misticismul oriental e un misticism al luminei. Misterul suprem al cosmosului e cel al luminei. Misticismul apusean e un misticism al întunecosului, misterul e aci totdeauna un mister al obscurității. Omul gotic, spiritualizîndu-se de jos în sus, are în catedralele sale sentimentul unei pierderi în obscuritatea transcendentă; omul bizantin, așteptînd în bisericile sale revelația de sus în jos, se pierde în viziunea unei lumini înteteite.

Într-o metafizică latentă se amestecă întotdeauna și sentimentul raportului posibil între transcendență și lumea concretă. Despre acest raport omul bizantin, omul roman, și omul gotic, își fac fiecare în parte altă imagine. Omul bizantin are despre raportul dintre transcendență și lumea concretă viziunea sau sentimentul că transcendența coboară, de sus în jos, putîndu-se face vizibilă. Omul gotic are viziunea sau sentimentul că el însuși se înalță, de jos în sus, crescînd întru transcendență. Omul roman e stăpînit mai curînd de sentimentul că se găsește în marginea transcendenței, și în consecință de sentimentul că nu-i rămîne decît să se organizeze în slujba transcendenței, oarecum orizontal și paralel cu ea. Catedralele bizantine, basilicile romane și domurile gotice

sunt întruchiparea arhitecturală a acestor metafizici divers simțite, după timpuri și locuri.

Înainte de a dezvolta mai pe larg ideea despre „transcendentul care coboară“, să notăm că cele trei stiluri analizate nu se acopăr exact cu cele trei spiritualități creștine. Stilul bizantin corespunde desigur cel mai mult spiritualității ortodoxe. Ceea ce este roman în spiritualitatea catolică și-a găsit expresia cea mai fidelă în basilica romană, dar spiritualitatea catolică a jucat un rol covârșitor și în procesul de monumentalizare a stilului „romanic“, „gotic“, „baroc“. Protestantismul, nu prea creator în arhitectură, posedă totuși oarecari afinități structurale (subliniem: numai oarecari) cu goticul, de care a fost însă considerabil precedat în timp.

PERSPECTIVA SOFIANICĂ

Considerațiile de pînă aci ne dau posibilitatea de a proceda la punerea în lumină, pe un plan mai amplu, a celei mai importante determinante stilistice a ortodoxiei. Termenul, ce-l alegem pentru denumirea determinantei, e derivat din numele „Sofia“. În lumea antică „Sofia“ însemna, precum se știe, „înțelepciune“. Cu majusculă ea dobîndește o demnitate putînd să însemne „înțelepciune divină“. Încărcat cu această semnificație termenul circulă mai ales în lumea creștină. „Sofia“ e de altfel un nume, pe care popoarele ortodoxe l-au dat unei sumedenii de biserici, după exemplul Agiei Sofia de la Constantinopol. Orientarea „sofianică“ a ortodoxiei ni s-a revelat în primul rînd, pe un plan concret, în arhitectura Agiei Sofia. De astă dată vom ilustra această orientare „sofianică“ și cu alte exemple. De la exemplul concret al Agiei Sofia trecem la unul foarte abstract, care aparține speculației metafizice. Exemplul nu va fi însă mai puțin revelator pentru orientarea „sofianică“ decît arhitectura Agiei Sofia.

Florenski, unul dintre gînditorii contemporani cei mai interesanți ai ortodoxiei, în același timp inginer, matematician, poet și teolog, a emis, din motive, pe cari nu trebuie neapărat să le expunem aici, ipoteza unei existențe intermediare între Dumnezeu și lume. Această ipoteză metafizică destramă cîteva fire ale tradiției speculative creștine. După Florenski existența nu e dualistă, alcătuită din „Dumnezeu“ de o parte, și din „lume“ de altă parte, ci trialistă. Între Dumnezeu și lume s-ar intercala o realitate mijlocie, de attribute mixte, cari nu au nici avantajul eteric al eternității, dar nici calitatea carnală a vremelniciei. Florenski numește această realitate dintre hotare: Sfînta Sofia. Ca gînditor de încheiate convingeri ortodoxe, Florenski își întemeiază toată doctrina metafizică despre existență și despre adevăr, pe ideea revelată a „Trinității“. De la această tradiție dogmatică Florenski nu se abate nici o clipă. El simte însă necesitatea speculativă a unei punți, a unei treceri, a unei trăsături de unire între Divinitatea trinitară, și lumea ca totalitate a creaturilor.

Această trăsătură de unire e Sofia, și ea ar juca un rol chiar în tehnica genezei cosmice. Ce semnificație are și de ce definiții e susceptibilă „Sfinta Sofie”? Într-o privință ea e ca o a patra ipostază a substanței divine, o ipostază, ce-i drept, nu egală cu cele trinitare, ci de ordin diminuat¹. Iată, după Florenski, câteva aspecte ale Sofiei. 1. Sofia e iubirea, ce-o arată Dumnezeu față de creatura încă potențială, față de făpturile plănuite, dar încă nerealizate. Ea e iubirea divină devenită ipostază. Prin ea creaturile virtuale își dobîndesc de fapt existența deplină. 2. Sofia, privită din latura creaturilor este unitatea și rânduiala acestora, adică înțelepciunea divină, manifestată în lume. 3. Sofia poate fi înțeleasă și ca întâia creatură, care conține toate creaturile în chip încă nedivizat. Ea e trunchiul încă neramificat al lumii creaturale.

Caracterul ușor abaziv, felul de beteală de prisos al acestor speculații, ne transpun parcă din lumea cugetării moderne, naturaliste, dintr-o dată în timpuri neoplatonice sau gnostice, de mare efervescentă a imaginației. Nu ne gîndim să dăm acestei observații nici ascuțișul unui reproș, dar nici căldura unei aprobări. E vorba doar de constatarea ca atare a unui aer de familie, ce împresoară niște rude depărtate. Știm că Florenski se apără cu îndrjire de acuza că ar face gnosticism, cu toate că a face gnosticism nu înseamnă din punct de vedere filosofic neapărat o nerozie. Dar discuțiile sunt inutile și nu e de loc recomandabil să fie prelungite. Apropierile și deosebiri se stabilesc cu îndestulătoare certitudine. Sistemele gnostice, toate fără deosebire, închipuiesc o adevărată cascadă de existențe, intercalate între puterea divină și lumea vremelniceii. Unii gînditori gnostici numesc aceste existențe intermediare „eonî”, iar în alcătuirile vizionare ale citorva dintre acești gînditori figurează chiar un eon cu numele de „Sofia”. Împrejurarea, de reținut ca informație, nu constituie însă un motiv suficient pentru a socoti pe Florenski un gnostic pur și simplu. Aceasta ca atît mai puțin, cu cît Florenski se ține voit departe de toate acele fantasmagorii alegorice, cărora li s-a dat pînă la autoabandonare, imaginația mediteraneană. Gnosticismul se caracterizează printr-o fantazie orgiastică, închipuind

¹ S-au ocupat și sf. Părinți cu „Sofia” ca atribut divin. După Dionisie Areopagitul Sofia nu poate să fie un atribut al Divinității, care e concepută mai presus de orice atribute. Sub influență neoplatonică Sofia devine un aspect intermediar între Dumnezeu și lume, nu însă o „ipostază”.

între puterile cosmice raporturi de același gen ca între masculi și femele. Lumea se înfățișează ca o orgie erotică de abstracțiuni duale sau de puteri împerecheate. Sub acest unghi Florenski, refuzînd apropierea, nu face decît un gest de legitimă apărare. Concepția sa, pură ca scinteierea unei aureole, e departe de orice pansexualism gnostic. Dar Florenski mai are dreptate să respingă o prea insistentă apropiere și din alte binecuvîntate pricini. „Sofia“ nu e, după părerea sa, o emanație din fondul sau din substanța dintii a existenței, cum se întîmplă să fie eonii gnostici. Sofia e concepută de Florenski de o parte ca o cvasiipostază a divinității, de altă parte ca înția creatură. Ori, cu aceste circumscrieri și precizări ajungem într-o atmosferă cu totul ortodoxă. Nu e locul să discutăm îndreptățirea filosofică sau teologică a construcțiilor lui Florenski. În studiul de față nu facem nici un fel de metafizică. O discuție de fond ar prezenta un interes exclusiv teologic și sinodal. Dacă din partea noastră poposim o clipă lingă această concepție despre Sofia, e numai fiindcă ea reprezintă o foarte interesantă apariție în cadrul vieții spirituale ortodoxe. Concepția despre Sofia ne atrage luarea-aminte ca fenomen simptomatic, ca fațetă a unei culturi religioase și metafizice. Preocupările, ce le desfășurăm în acest studiu, nu depășesc ocolul unei „filosofii a culturii“. „Filosofie a culturii“ s-a făcut adesea, și destul de fertilă, în marginea catolicismului și a protestantismului, dar aproape de loc în marginea spiritualității ortodoxe. Situația, sub acest raport, e de-a dreptul descurajantă. De aceea suntem foarte bucuroși că ni se dă aici prilejul de a schița o asemenea filosofie a culturii ortodoxe.

Să revenim la concepția metafizică despre Sfînta Sofia. Florenski nu e singurul închinător la altarul Sofiei. S-au mai ocupat și alți gînditori ruși contemporani cu această idee. Ea pare a deveni chiar subiectul de mare atracție al speculațiilor ortodoxe. În gîndirea lui Bulgakov „Sofia“ ia aspectele multiple și incerte ale unui demiurg creștin, ea devine un spirit al lumii, care plămăuiește lumea fenomenală după modelul ideilor „create“ sau „închipuite“ de divinitatea trinitară. Sofia ar fi cu alte cuvinte un fel de „natura naturans“. Poziția intermediară a Sofiei, între existența absolută și lumea creaturală, e pusă în lumină sub diferite aspecte, și cu pasiune de sistem, și din partea lui Bulgakov. Se subliniază că Sofia nu trebuie concepută drept veșnică, altfel ea ar fi echivalentă ipostazelor trinitare, ceea ce nu se poate justifica în nici un chip și cu nici un argument teo-

logic. Totuși în anume privințe Sofia trebuie privită ca fiind deasupra vremelniceii, deoarece ea e temeiul nemijlocit al vremelniceii. Sofia nu e spațială, dar temei al spațialității. Sofia nu participă prin ființa și dinamica ei la viața trinitară, ea are un caracter receptiv față de Divinitate, ea e „eternul feminin“ în raport cu Divinitatea. Fiind o existență între hotare, Sofia va avea două fețe. Una e întoarsă spre divinitate: ea e icoana divinității pe cale de risipire în spațiu și în timp; a doua față e întoarsă spre lume: Sofia e temeiul nespațial al spațiului. Locul ei coincide așadar la perfecție cu acel faimos „topos atopos“ din filosofia platonice, cu cerul fără întindere, unde sunt localizate „Ideile“. La un moment dat Bulgakov încinge „Sofia“ cu același hotar, care delimitează lumea ideilor inteligibile, platonice. Din nefericire toate aceste speculații rusești nu prea excelează prin precizie. Închegările sunt tumultoase, dar fără contur. Ne găsim parcă într-o stelară viforniță. Dacă privim nebuloasa mai de aproape, constatăm că Sofianicul e înțeles de fapt nu ca o singură existență, sau ca o entitate hotărât separabilă, ci ca o întreagă regiune existențială. Florenski este gânditorul care apropie cel mai tare Sofia de divinitate. După el Sofia e ipostaza a patra, de ordin secund, a divinității. La ceilalți cugetători ruși Sofia devine pe rînd: 1. O existență atemporală dar nu veșnică, iubire a lui Dumnezeu față de lumea creaturilor. 2. Lume a ideilor platonice. 3. Unitatea normelor entelehiale ale creaturilor. 4. Demiurg care realizează ideile închipuite de Dumnezeu. 5. Ordine și înțelepciune cosmică, unitate în varietate etc. Aceste identificări, fără reazăm, sunt — se va recunoaște — supărător de labile. Sofia încetează de fapt de a fi o existență sub raport substanțial și funcțional virtos hotărnicită, ea devine un generos nume colectiv, un termen cosmografic destul de elastic acordat unei devălmășii întregi de existențe, fără de profesiune stabilă, între cer și pămînt, între absolut și vremelnicie. Gînditorii ruși ni se recomandă uneori ca purtătorii unor viziuni de viguroasă amploare. Ei nu s-au distins însă aproape niciodată prin transparența de cleștar a gîndirii. Conturul ideii e adesea ros și diluat de un secret element pasional.

Să fixăm înainte de toate o concluzie, ce se degajează din speculațiile rusești în preajma Sofiei, și să circumscriem perspectiva, care se deschide de aci pentru gîndirea filosofică și teologică în genere. Gînditorii ruși, atrăgînd atenția asupra Sofiei ca regiune intermediară, cum o numirăm, între divinitate și lume, adaptează

la legea creștină anume preocupări gnostice și neoplatonice. Prin această adaptare, implicând oarecare putere de inițiativă, gândirea ortodoxă rusească îndrumă nu numai teologia ci și filosofia creștină spre un luminiș de noi posibilități. În ce sens? Speculațiile sofianice oferă atât teologiei și filosofiei ortodoxe, cât și filosofiei laice, un teren de întâlnire, un loc neutru, unde o mulțime de subiecte și probleme pot fi abordate, după criterii pur filosofice, în afară de orice dogmatism rigid. S-a creat sau s-a regăsit aici un teren comun, grație căruia ortodoxia e pusă în situația de a putea discuta cu filosofia laică apuseană oarecum de la egal la egal și în chip cu totul degajat. Prin limitarea discuțiilor asupra regiunii sofianice, gândirea ortodoxă are de o parte satisfacția de a putea spune că nu părăsește temeiul dogmatic trinitar, de altă parte, datorită spațiului cîștigat, ea are latitudinea de a intra în dezbatere filosofice de natură foarte laică. Îndrumată pe această cale, gândirea ortodoxă se bucură de avantajul de a-și putea asimila o seamă de doctrine filosofice apusene, fără de a părăsi în fond dogmatica tradițională. Un exemplu. Într-o carte de a lui Berdiaev am descifrat cîndva următoarea tilcuire exegetică și speculativă în marginea genezei biblice. După părerea emisă, de altfel numai în treacăt, mitul biblic al creației nu s-ar referi la evoluția naturală a lumii; mitul biblic ar vorbi mai degrabă despre geneza creaturilor în planul divin, despre o geneză potențială, anterioară lumii. După această interpretare, sub unghi teologic destul de ingenios ticluită, nici n-ar exista între mitul biblic și filosofia naturalistă din zilele noastre o comunitate de obiect. Mitul biblic și doctrina evoluționistă ar putea deci să stea alături. Ele nu-și fac concurență, ele nu au nimic de împărțit, deoarece se referă la realități cu totul diferite. Vedeți ce paradis teoretic se deschide dintr-o dată: tigrul doctrinii evoluționiste stă domestic lângă mielul genezei! Ca exegeză biblică această interpretare e desigur foarte artificială, tălmăcirea e o răstălmăcire, dar sub unghi speculativ tilcul schițat are un aspect nu tocmai rebarbativ. Să recunoaștem în orice caz că printr-un atare punct de vedere se tinde de fapt la o dublă lovitură: se încearcă adică să se salveze atât străvechiul mit biblic cât și teoriile științifice, acestea din urmă după o fasonare cu totul neesențială, dictată de viziunea totală asupra existenței. Gândirea ortodoxă, lărgind sfera existenței cu regiunea sofianică, dobîndește un teren care poate fi speculat fără de amenințarea vreunui veto sinodal. O dată cu lărgirea posibilităților de mișcare se dă filosofiei ortodoxe puțința de a adopta unele concepții de filosofie

naturalistă, fără de a se face concesii dogmatice propriu-zise. Unghiul sofianic deschide ortodoxiei un câmp de exploatat, discutabil desigur, dar oricum un câmp. Aceste perspective au rămas cu totul străine gândirii catolice. Ni se pare un fapt foarte simptomatic că ele s-au ivit în cadru ortodox. Vom vedea mai la urmă cum în realitate concepția despre Sofia nu putea să apară decît în atmosferă ortodoxă. De notat e că filosofia catolică, neoperînd cu ideea Sofiei, care lărgeste intrucîtva sfera în vederea unor discuții abstracte, se găsește față de filosofia laică de obicei într-o rezervă plină de jenă, iar cele mai adesea în disperată defensivă. Cînd nu vrea să rămînă în urmă, filosofia catolică e silită să consimtă la concesii din ce în ce mai penibile și mai primejdioase pentru tezele dogmatice. Nu e tocmai așa de mult de cînd epocii noastre i se oferea un spectacol sui-generis: un naturalist iezuit încerca să anexeze catolicismului teoriile evoluționiste! În cadru catolic această încercare nu s-a putut schița decît în schimbul unei impresionante jertfe; se renunța la mitul biblic al genezei, rostindu-se o scuză egală cu o înfrîngere: autorii inspirați ai bibliei, adresîndu-se unui norod primitiv, și dorind să fie pe înțelesul tuturor, nu puteau să descrie geneza decît în termenii știuți. În acest punct gîndirea ortodoxă rusească s-a dovedit mai sprintenă și mai pricepută. Ea face un gest spre asimilarea teoriilor naturaliste, fără de a renunța la podoaba mitului biblic. Berdiaev crede chiar că mitul biblic exprimă un adevăr metafizic superior și anterior adevărului naturalist. Găsirea acestui modus vivendi între două concepții, ce par pornite spre binevoitoare exterminare reciprocă, se datorește exclusiv împrejurării că gîndirea contemporană rusească intercalează între Dumnezeu și lume regiunea existențelor sofianice, a spațiului nespațial, lumea ideilor ca întîie creație a lui Dumnezeu. Această deosebire între gîndirea catolică și cea ortodoxă contemporană prețuiește cit o revelație substanțială. Diferența adică e profund semnificativă și de loc întîmplătoare. În asemenea formă izbucnește o diferență de stiluri spirituale. Din parte-ne atragem atenția asupra acestei deosebiri, cu toată apăsarea cuvenită, întîi fiindcă n-am găsit-o pînă acu nicăieri pusă în evidență, și al doilea, fiindcă ea are un caracter simptomatic, dezvelind structuri esențiale ale catolicismului și ale ortodoxiei. Încă o dată: aici nu intrăm într-o discuție de fond a chestiunii. Limitele impuse studiului nostru nu ne permit să privim învățătura despre Sofia ca doctrină în sine, nici să luăm o atitudine pentru sau împotriva ei. Ne abținem înadins de la orice discuție asupra conținutului ei ca atare.

Concepția despre Sofia o privim pur și simplu ca o teorie metafizică, ce ilustrează pe plan intelectual un anumit stil spiritual, și o studiem numai ca apariție, ca fenomen în cadrul culturii ortodoxe. Concepția rusească despre Sofia este după părerea noastră în adevăr un semn deosebit de caracteristic al unei potențe spirituale specific ortodoxe, o ilustrație nu mai puțin izbitoare decît construcția catedralei Sfintei Sofii din cetatea lui Constantin și a lui Iustinian. Concepția despre Sofia ne servește, cam în același sens ca și arhitectura Agiei Sofia, un punct de reper pentru analize stilistice. Ea constituie un moment susceptibil de a fi integrat într-o vastă sinteză culturală. Cele două exemple, aparținînd unul artei, celălalt metafizicei, ne îmbie deopotrivă și un termen fericit pentru denumirea celei mai importante determinante stilistice, pe care o credem a o fi descoperit în substratul profund al ortodoxiei. În matricea stilistică a ortodoxiei, adică în tot complexul ei inconștient de potențe, găsim o determinantă fără de care ortodoxia n-ar fi ortodoxie: „Sofianicul“.

Am închinat un capitol arhitecturii bizantine referindu-ne îndeosebi la Agia Sofia. Arătăm că această catedrală dă, prin articulațiile și formele ei arhitecturale, expresie concretă sentimentului metafizic al unei transcendente, care coboară și se face vizibilă. Aceasta spre deosebire de arhitectura gotică, în care se exprimă mai mult înălțarea omului spre transcendență, și spre deosebire de arhitectura basilicei romane, care exprimă o viață paralelă, dar cu totul exterioară transcendentei. „Sofianicul“ este în esență acest sentiment difuz, dar fundamental al omului ortodox, că transcendentul coboară, revelindu-se din proprie inițiativă, și că omul și spațiul acestei lumi vremelnice pot deveni vas al acelei transcendente. Pornind de aci, vom numi „sofianică“ orice creație spirituală, fie artistică, fie de natură filosofică, ce dă expresie unui atare sentiment, sau orice preocupare etică, ce e condusă de un asemenea sentiment.

Sofia este ordinea și înțelepciunea divină, care coboară în vremelnicie, făcîndu-se vizibilă și imprimîndu-se materiei. Sofianic este un anumit sentiment al omului în raport cu transcendența, sentimentul cu totul specific, grație căruia omul se simte receptacol al unei transcendente coboritoare. Să analizăm sub acest unghi viziunea rusească despre Sofia.

Sofianicul, în înțeles larg, coincide așadar cu viziunea unei mișcări de sus în jos a transcendentei. În concepția rusească despre Sofia mișcarea de sus în jos ia înfățișare substanțială. Pe plan

metafizic actul, la care ne referim, ia un aspect încheat. E ca și cum transcendența, coborînd, ar lăsa în calea sa urme și focare substanțiale, e ca și cum transcendența în intenția de a-și revela puterea, ar proceda succesiv, în faze, cari devin stațiuni creatoare de sine stătătoare. Un eflux divin se revarsă asupra Ideilor și devine Demiurg plămuitor. Concepția rusească despre Sofia nu face parte integrantă din metafizica ortodoxă. Ea s-a înjghebat în marginea acesteia, ea e o eflorescență lăaturalnică. Teologii nu s-au tulburat prea tare de rumoarea acestei concepții¹. Concepția corespunde totuși ca o ilustrare pregnantă, sentimentului, pe care l-am descoperit ca fiind esențial structurii ortodoxe, acelui sentiment primar sofianic despre transcendența, care coboară în receptacolul lumii. Sofianicul nu este totuși exclusiv „ortodox“. Trăsături de stil sofianic are și gnoticismul alexandrin și neoplatonismul păgin.

În genere arta bizantină, mai virtos pictura, în afară de arhitectură, este orientată „sofianic“. Cum trebuie să înțelegem această afirmație globală? În arta bizantină figurile picturale sunt elementar stilizate, ritmic clădite, înmuiate într-un aer de magnifică simplitate și monotonie. Figurile nu se schițează pe linia propriei lor individualități, nici pe linia ideii lor platonice, de retușat și înfrumusețat contur. Prin expresia lor figurile se declară purtătoare ale unei transcendențe; un reflex de eternitate s-a coborît asupra lor. Figuri terestre, ele sunt îmbibate de cerul lăsat în ele. Un calm sever, de dincolo de lume, le pătrunde. Făpturile par atinse de un invizibil har divin, nu atit prin semnele simbolice, cari le înconjoară, cit prin felul însuși în care sunt redată. Figurile nu sunt naturalist individualizate, nici platonice idealizate, ci sofianic transfigurate. Făpturile sunt parcă forme ale unei transcendențe revărsate în ele. Făpturile stilizate sofianic manifestă o liniște de o supremă saturație, ele sunt scutite de orice efort, străine de orice act volițional; ele dobîndesc oarecum grația de sus și nu sunt decît forme receptive, statice, ale împăcării, ale rînduiei și înțelepciunii pornite din înalt. Știm că și în cadru gotic activează sentimentul unui raport cu transcendența, dar în cadru gotic „sofianicul“ lipsește. Sofianicul e înlocuit cu încercarea, cu efortul, cu voința și chinul omului de a se înălța el însuși la transcendență. Goticul e dinamic, pătruns de chinul înălțării, iar uneori de

¹ La noi singur Nichifor Crainic a semnalat-o într-un eseu apărut în *Gîndirea*.

cumplită disperare în fața cerului de neajuns. Figurile sunt transfigurate ca de un vis de dincolo de lume, dar în același timp ele sunt crispate de voința de a cuceri cerul, și de suferința tragică a depărtării. Lipsește în gotic certitudinea sofianică, sub imperiul căreia omul se simte ca un vas al transcendenței, care coboară singură, din proprie inițiativă, ca să-l umplă, să-l pătrundă.

Să ilustrăm sofianicul și cu alte exemple. După desplicarea istorică a bisericilor preocupările dogmatice ale ortodoxiei și ale catolicismului se desfășoară sub auspicii cu totul diferite. Cele ortodoxe trădează mai mult o orientare sofianică, câtă vreme cele catolice sunt cu totul aservite tendinței spre etatismul sacral. Amintim că între preocupările speculative ale ortodoxiei, dincoace de viața ecumenică, figurează pe întiiul plan acelea cu privire la lumina de pe muntele Tabor. Speculațiile acestea au fost declanșate de experiențele spirituale ale asceților ortodocși de pe Muntele Athos. E lucru știut că asceții atoniți, cei cari își impun rigorile extreme, ajung datorită îndelungei vieți trăită în privațiuni, în meditații și reculegeri întru cele spirituale, la experiența „luminii taborice”. În momente de extaz ei se simt pătruși lăuntric de o lumină suprafirească, cu totul indefinibilă, neavînd nici o analogie în lumea terestră. Sfinții atoniți ei înșiși hrănesc credința că lumina, de care se împărtășesc, e aceeași lumină, văzută de unii martori, nevăzută de alții, care a învăluit pe Mintuitorul pe muntele Tabor. Această lumină, aură și iluminare în același timp, a tulburat la un moment dat interesul speculativ al gînditorilor răsăriteni. S-a pus anume problema dogmatică dacă lumina în chestiune este un eflux al substanței divine, al ființei trinitare însăși, sau dacă ea nu e decît o manifestare doar, a puterii divine. După cum lesne se remarcă, problema aceasta poartă o pecete vădit sofianică. Ea ține de ordinea ideilor despre transcendență, care se face vizibilă ca o grație pornită din înalt. Speculațiunile gînditorilor ruși contemporani despre ipostaza sfintei Sofii manifestă prin unele aspecte o înrudire cu problema atonită despre lumina taborică. Cu alte cuvinte speculațiunile cele mai caracteristice apărute în sinul ortodoxiei, dincoace de viața ecumenică, au o înfățișare sofianică. Cu totul altă situație ni se destăinuiește de îndată ce trecem pe tărîm catolic. Spontaneitatea speculativă a catolicismului e pe deplin ilustrată de pildă prin dogma despre infailibilitatea papală. Este vorba aci de-o preocupare pur speculativă? Evident nu. Rostul secret al acestei dogme nu poate fi nici ascuns, nici atenuat prin eufemisme. S-a urmărit cu ea, ca și cu alte mij-

loace, strălucit coordonate, întărirea bisericii ca stat sau suprastat sacral-autoritar. Speculativul înseamnă aci ingeniozitate pusă mai mult în slujba puterii decât a luminii. Catolicii formulară încă înainte și dogma despre imaculata concepție a Mariei. Scopul urmărit: întărirea cultului catolic al Fecioarei, ca un contrafort sau reazăm de suprem prestigiu al „statului divin“. Funcția organizatoare a acestor dogme catolice suplimentare este mai mult decât transparentă. Ele s-au născut din năzuința susținută de a se crea un surogat terestru al transcendenței: „Statul divin“. Ele n-au nimic sofianic, nici prin profilul și nici prin substratul lor. O paralelă între gândirea evanghelică protestantă, nu poate fi decât de asemenea foarte instructivă. Rămânând în cercul strict al preocupărilor noastre stilistice, atragem luarea-aminte asupra deosebirii fundamentale dintre gândirea ortodoxă contemporană și teologia evanghelică a unor prestigioși gânditori germani, tot contemporani. Cel mai adinc produs, cel mai straniu mugur, al teologiei evanghelice din ultimele decenii, este așa-numita „teologie dialectică“. Această teologie se complăce în sublinierea deosebirii tragice dintre om și transcendență, a depărțării de esență dintre lume și Dumnezeu, a abisului de netrecut dintre acești termeni. Suferința din cauza depărțării divine, chinul uman de a ajunge transcendența prin efort, sunt sentimente pe cari le descoperim felurit exprimate și permanent prezente și în spiritualitatea gotică. Aceleași sentimente de mare relief sunt împinse, în teologia dialectică actuală, pînă la ultima consecință: pînă la teza despre abisul înspăimîntător dintre om și Dumnezeu. Gîndirea ortodoxă rusească contemporană s-a dezvoltat, după cît putem ști, cu totul independent de teologia dialectică germană. Curios e că, fără de a face opoziție conștientă, ea s-a desfășurat totuși într-un sens de-a dreptul potrivit teologiei dialectice. Cîtă vreme dialectica germană s-a aplecat asupra prăpastiei dintre Dumnezeu și lume, gîndirea rusească s-a oprit tocmai asupra unei mulcomitoare existențe intermediare între acești termeni, asupra Sofiei. Gînditorii ruși de astăzi cultivă deci, spre deosebire de germani, imaginea „punții“. Sofianică, adică profund adecvată duhului ortodox, este această punte, indeosebi fiindcă ea este aruncată peste abis din inițiativă transcendentă. Sofianică este această punte indeosebi fiindcă e coboritoare. În fața acestui vizionar spectacol al punții coboritoare, omul se poate îmbrăca în soare, transfigurîndu-se de o divină liniște și certitudine a salvării. Omul nu e singur în fața lui Dumnezeu, care se distanțează pînă la dezinteresare față de lume (citeodată turnurile gotice par

niște brațe umane care se întind și nu-l mai ajung), omul e în fața unui Dumnezeu plin de inițiative ocrotitoare, lumea e vas primitor, receptacol. Chiar și atunci când omul ortodox, încercat în spații de izbeliște de loviturile sorții, pare a se îndoi de grija divină, el nu se îndoieste totuși de prezența lui Dumnezeu în lume. Absenteismul divin e atribuit mai curînd altor împrejurări decît unei distanțări față de lume. Poporul românesc a exprimat acest sentiment astfel:

Doamne, Doamne, mult zic Doamne.
Dumnezeu pare că doarme
Cu capul pe-o mănăstire
Și de nimeni n-are știre.

Să trecem mai departe. În ortodoxie Sofianicul colorează într-un anume sens și marea problemă a salvării. Se știe ce dimensiuni copleșitoare a luat această preocupare în cercuri protestante, iar prin reacțiune și în cercuri catolice, începînd chiar din timpul reformățiunii. Morala și teologia apuseană au ajuns, cît privește problema salvării, la două soluții: protestantul cultivă părerea că trebuie să creadă pentru a fi salvat. Catolicul cultivă părerea că trebuie să făptuiască pentru a fi salvat. În preocupările apusene, raportul dintre credință, acțiune și salvare e excesiv pus la cîntar, și prin drămăluiri de precizie a fost grav problematizat. Apuseanul, fie catolic, fie protestant, concepe salvarea ca o consecință a unui fapt mai primar, care e sau credința sau acțiunea (cîteodată ambele împreună). În asemenea împrejurări vom surprinde pe protestant în statornic valvîrtej de neliniște, necurmat răscolit, fără întrerupere preocupat de întărirea focului credinței, și din cauză tocmai a acestei preocupări prea insistente — sfîșiat de îndoieli. La fel, sau aproape, vom vedea pe catolicul, care-și ia în serios viața religioasă, necurmat încins de ideea de a acționa cît mai mult pentru triumful bisericii. Prin aceste atitudini care croiesc stilul unor făpturi, se urmărește un scop susținut cu încordare de arc; acela de a dobîndi: salvarea. Pasiunea ce o pune apuseanul întru soluționarea problemei, pe urmă atitudinea lui după ce s-a decis pentru credință sau pentru acțiune, ne comunică o impresie de artificialitate. Apuseanul se crede oarecum în posesia unei tehnice, care-i îngăduie să declanșeze grația divină și salvarea în chip automat! Pentru aceasta nu i s-ar cere decît o întărirea a credinței sau un spor de fapte. Ori o asemenea atitudine

față de problema salvării poate avea numai omul prea conștient de puterile sale, omul care a creat tehnica europeană și care știe că poate să pună în serviciul său puterile naturii. Printr-o anticipare, care nu-i strică, nici nu-l ajută, el va proceda la fel și față de puterile și rânduielele divine! Raportul dintre acești termeni, adică între credință, acțiune și salvare, este cu totul altul în spiritualitatea ortodoxă. Trebuie să recunoaștem însă că specificul ortodox al modului de a pune problema este mult mai rar realizat decât specificul catolic sau protestant. Pentru surprinderea fenomenului ortodox suntem nevoiți să recurgem la exemplificarea prin viața călugărească atonită sau printr-o viață de aceeași înaltă calitate. Ce aspecte psihologice, revelatoare pentru problema pusă, manifestă această viață? Este ea întemeiată pe o hipertrofie conștientă a credinței? Este ea întărită la fiecare pas de grija de a se dovedi prin fapte? Nici una, nici alta. Insul e mai curînd locul unei răsturnări psihologice, care-i îngăduie să fie mult mai degajat față de ceea ce protestantul numește „credință” și catolicul „faptă”. În viața sufletească ortodoxă credința și acțiunea nu sunt un fapt primar, destinat să dea omului impresia că are posibilitatea de a declanșa „mecanismul” salvării. Faptul primar este aici chiar certitudinea salvării. Ascetul atonit se simte, datorită unei necăutate, dar reale răsturnări a rânduilelor sufletești, din capul locului integrat în ordinea salvării. Salvarea nu e o speranță, ci o experiență. Nu o problemă, ci ceva dat. Salvarea nu e o perspectivă condiționată a existenței, ci mediul cert al existenței. Trăirea salvării, iluminarea lăuntrică, transfigurarea întru rânduiala salvării, convingerea organică de a participa la ea grație împrejurării că omul e un vas al transcendentului, care coboară, acestea sunt fenomenul primar ortodox. Salvarea devine pentru sufletul ortodox o existență virtuală sau reală; ea nu e o problemă tehnică, de atacat prin acte de voință umană. Credința și acțiunea sunt așa-zicînd efecte, sau mai bine zis aspecte secundare ale acestei existențe iluminate de atmosfera și rânduiala salvării. Un călugăr atonit, care trăiește în certitudinea aceasta și care se simte pășind în fiecare clipă în mediul mîntuirii, el însuși purtător al luminii coborîte, trebuie să aibă cu totul altă priveliște existențială decât protestantul sau catolicul. Tot acel zbucium protestant, cu problematizările sale, și toată acea grijă, susținută de stăruitoare ambiție, a catolicului, de a-și merita sau chiar de a-și forța salvarea prin fapte, trebuie să i se pară călugărului atonit o prea ciudată cari-

caturizare a raportului dintre om și salvare. Ascetul atonit ne dă, cit privește problema filosofică-religioasă a salvării, exemplul unei inversiuni copernicane. Faptul central e: certitudinea salvării și trăirea nereflectată în rânduiala ei; credința și fapta sunt aspekte, consecințe sau moduri, cari se înțeleg de la sine, ale existenței umane pe podiș sofianic.

O diferență de stil se remarcă și în misticismul creștin, cu toate că școalele mistice s-au înrîurit profund, prin aceea că un conținut spiritual a trecut din neoplatonism în mistica ortodoxă, și de aci prin Scotus Erigena în mistica medievală, cu osebire în cea germanică. Misticismul creștin înclină în toate formele sale spre teza că Dumnezeu nu poate fi cunoscut prin facultățile raționale ale omului. Acestea trebuiesc depășite. Depășirea s-ar face în „extaz“, o foarte complexă stare spirituală și sufletească. Ori tocmai despre această stare a extazului, credem, că misticismul ortodox profesează o concepție puțin mai altfel decât misticismul gotic (Meister Eckhart). Dionisie Areopagitul (sau mai precis Pseudo-Dionisie), un mistic reprezentativ al ortodoxiei, crede că în extazul omului se revelează însăși iubirea lui Dumnezeu față de om. Dumnezeu coboară așa-zicînd în receptacolul iubit și-l îndumnezeiește (theiosis). Extazul omului ar fi deci rezultatul inițiativei divine. La misticii germani se pare că accentul zace pe transpunerea omului în Dumnezeu, sau pe ideea că omul, prin sublimarea sa, realizează el însuși în sine pe Dumnezeu. În orice caz inițiativa pentru identificare, sau pentru unirea mistică, aparține de astă dată omului. La misticii germani, îndrăgostiți de formulări drastice, se găsesc întorsături de fraze ca aceasta: „Dumnezeu nu poate să existe fără de mine!“

Sofianicul ni se descoperă, tot mai mult și cu cît avansăm în analiză, ca un atribut esențial, fără de care nici nu putem imagina spiritualitatea ortodoxă. Să facem o comparație între rostul ce-l are de pildă actul ritual în catolicism, și rostul ce se atribuie actului ritual în ortodoxie. Ritualul ortodox este, în diagramă simbolică, drama cosmică a salvării omului, încheiată din acte, și țesută pe canavaua unor texte, prin care credinciosul e atras să participe la o primenire întru transcendență. Actul ritual și liturgic este pentru individ un prilej de transfigurare. Preotul e în ortodoxie un mijloc, prin care se realizează ordinea sofianică, de natură cu totul impersonală, și atît. Preotul e socotit în genere ca un simplu bun conducător de grație,

um ai zice un metal bun conducător de căldură. Altcum la catolici. Ritualul catolic e compus parcă înadins ca să așeze în centrul interesului obștesc pe preot. Preotul devine centrul existenței, ca locotenent al cerului. Preotul săvârșește prin actul ritual un miracol, numai lui singur disponibil, destinat să conere un prestigiu fără pereche bisericii ca atare, care pentru psihologia catolică se substituie transcendenței. Ritualul nu e sofianic, adică un prilej de transfigurare a vieții întru transcendență, ci act suveran, care are scopul de a lega pe ins de autoritatea bisericii ca organizație suficientă sieși.

Pentru ilustrarea sofianicului s-ar putea cita nenumărate exemple de literatură religioasă, de imnuri liturgice, de texte, pline de un liric, elevat alegorism, menite a fi cîntate antifonic de la o strană la alta. Se știe de altfel că autorii acestor texte și imnuri liturgice sunt în mare parte chiar marii mistici ortodocși. Puterea, de domesticire sofianică, a liturgiei asupra instinctelor omenеști e admirabil reliefată de împrejurarea că în catedralele Bizanțului corurile antifonice erau alcătuite din grupuri de oameni, care în viața de toate zilele se învrăjmășeau pe viață și pe moarte. Partidele politice contrare, care se lucrau reciproc, cu toate armele unei intrigi infernale, țineau totuși ca în biserică această adversitate să se sublimeze în dialog antifonic. Va trebui să trecem însă și dincolo de literatura religioasă propriu-zisă. Suntem siguri că spontaneitatea creatoare a popoarelor ortodoxe s-a contaminat de potența sofianică, în multe din manifestările ei. Literatura populară oferă un îmbelșugat material documentar pentru punerea în dreaptă lumină a elementului în discuție. E vorba despre foarte felurite și complexe trăiri, imagini, sau viziuni. Nici nu e nevoie măcar de multă căutare, căci documentația se îmbie de la sine. Iată, ne vom opri tocmai lângă exemplul atît de mult citat, adesea analizat, dar încă neisprăvit, al *Mioriței*. Critica noastră literară, ca și analiza folclorică, au consimțit unanim la identificarea în *Miorița* a unor străvechi motive păgine, după unii iranice, după alții trace, sau scitice. Unii dintre cercetătorii noștri privesc *Miorița* ca și cum acest cîntec de transfigurare a Morții, acest imn cu pervaz de baladă, ar avea o semnificație runică, adică un arhaic sens pierdut, care cere să fie redescoperit. Nu vom tăgădui că semnificația unei creații poate să aibă stratificări felurite, unele îngropate, altele mai de suprafață, și dedesubturi runice, totuși aici ne va interesa

în primul rînd semnificația de circulație a *Mioriței*. Mai acur cîțiva ani un învățat credea să poată descifra în *Miorița* resturi ancestrale de „omor ritual”. Un straniu obicei la care s-ar fi de dat poporul lui Zamolxe. („Omorul ritual al regelui” a fost descoperit de etnologi ca un foarte străbun obicei la anume triburi central-africane. Interesant e că acești regi, care se știu dinaintea condamnați omorului ritual, manifestă o împăcare cu moartea care amintește pe a ciobanului din *Miorița*. Aici nu ne putem însă ocupa mai de aproape cu această chestiune.) Oricît de ispititoare ar fi o discuție asupra interpretărilor lansate, ne abținem de la un exercițiu polemic, care ne-ar abate de la preocuparea principală. Vom face loc doar mirării că învățații noștri, în pasivă nață goană după motive ancestrale, naiv apreciate după vechime, ca vinul, n-au remarcat elementele foarte ortodoxe și de o semnificație, care umblă încă, ale *Mioriței*. Elementele, la care ne referim, sunt cuprinse chiar în cămara cea mai lăuntrică a poeziei. În *Miorița* „moartea”, precum se știe, e echivalată cu „nunta” Ciobanul, care va fi ucis, trimite vestea, — cu ce ton de bunăvătăre! — că s-a însurat cu a „lumii mireasă”. Nunta e aci nu numai un element vădit creștin, ci mai precis: un element ortodox. Moartea prin faptul că e echivalată cu o nuntă, încetează de a fi un fapt biologic, un epilog; ea e transfigurată, dobîndind aspectul elevat al unui act sacramental, al unui prolog. Ea e nuntă unire sacramentală cu o stihie cosmică. Să nu uităm cadrul nunții:

Soarele și luna
Mi-au ținut cununa
Am avut nuntași
Brazi și păltinași
Preoți, munții mari
Păsări lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii.

Iată natura întregă prefăcută în „biserica”. Moartea ca act sacramental și natura ca biserică sunt două grave și esențiale viziuni de transfigurare ortodoxă a realității. Iată niște viziuni cu adevărat sofianice. Nu știm de ce am stărui prea mult pe lângă semnificația runică, dacă sensul intim și nesluit al poeziei ne apare suficient lămurit chiar prin atmosfera sufletească, în care

circulă această poezie¹. Și să nu uităm că *Miorița* e cea mai răspândită poezie populară a noastră. Un folclorist a numărat peste două sute de variante; motivul e endemic în toate provinciile. Potența sofianică a contaminat spontaneitatea creatoare a poporului nostru. Potența sofianică nu trebuie căutată deci numai în credințele sau în arta religioasă. Ea este desigur mult mai cuprinzătoare decît credințele dogmatic fixate și decît viața religioasă propriu-zisă. Sofianicul constituie o determinantă stilistică, cea mai caracteristică, a vieții spirituale ortodoxe. Iar dincolo de dogmă, de ritual și de arta religioasă, „sofianicul“ este o determinantă ipostatică de mari posibilități, creatoare încă, a spiritualetății populare din estul și sud-estul european.

Să ne aplecăm puțin și asupra celui de al doilea exemplu mult analizat al literaturii noastre populare. Ne gîndim la balada Meșterului Manole. Motivul jertfei umane pentru o clădire dăcează din vremuri geologice, cînd omul credea că trebuie să-și asigure pe această cale lăcașul de puterile rele ale pămîntului și de zeitățile întinericului. În evul mediu se mai găsesc la multe popoare europene rămășițe, cînd lămurite, cînd vagi, ale acestui obicei sau ale acestei credințe. Rămășițele destul de anemice au fost pe urmă cu totul date uitării, din ale cărei arhive sunt astăzi scoase la lumină doar pentru studii de folclor comparat. Motivul sacrificiului uman pentru o clădire, nespus de primitiv în esență, s-a păstrat poetic prelucrat aproape la toate popoarele din sud-estul european. Bulgarii, sîrbii, românii, albanezii, secuii îl numesc al lor, și fiecare neam își apără cu gelozie paternitatea. (Ceea ce e naiv, deoarece motivul are o vîrstă geologică!) Ar fi dat mai curînd cazul să se cheltuiască această gelozie de dispută pe altă chestiune. În ce măsură, cît de mult au fost în stare diversele popoare să sublimeze motivul? Aceasta e o întrebare mult mai interesantă. Baladele lor sunt mărturie. Într-un loc jertfa umană trebuie să se facă pentru o cetate, în altul pentru un pod, în altul pentru un oraș, în altul pentru o cetățuie de apărare. Numai poporul românesc a crezut că jertfa ține

¹ Interpretarea sofianică a *Mioriței* nu poate să fie tocmai departe de adevăr; dovadă sînt unele variante ale poeziei, în care motivul ciobanului mioritic a fuzionat cu motive cristologice. Ciobanul mioritic devine însuși Cristos, iar „cea măicuță bătrînă“, care umblă din loc în loc căutînd pe cel ucis și jertfit, e însăși Maica Domnului. Contaminarea motivelor a fost remarcată de unii folcloriști ai noștri. S-a scos chiar concluzia că *Miorița* ar fi un derivat al poeziilor cristologice (colinde), ceea ce ni se pare însă cu totul eronat. Din parte-ne susținem simplu teza contaminării.

cumpănă unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o sublimare „sofianică” a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime. Adînc statornicită trebuie să fi fost orientarea sofianică în sufletul poporului românesc dacă el a știut să imprumute această transfigurare unui motiv, cu care s-au luptat fără putință de sublimare, toți vecinii săi, naufragiați în practicitate sau în medievalism eroic.

Mitologia noastră populară, fragmentar risipită în imaginația satelor, enumeră unele viziuni susceptibile de a fi interpretate fără nici o greutate în sens sofianic. Iată cîteva exemple:

Pămîntul transparent. După o legendă românească de circulație regională, pămîntul a fost la început străveziu ca apa, încît se putea vedea prin el. Pămîntul s-a bucurat însă de această transparentă numai pînă cînd Cain a ucis pe fratele său Avel. După omor, Cain a îngropat trupul lui Avel; trupul se vedea însă în pămînt ca prin apă. Dumnezeu a întunecat atunci pămîntul, ca să nu se mai vadă urmele unei așa de grozave fapte. Viziunea despre pămîntul transparent este sofianică. Atributul cleștarului se atribuie pămîntului ca purtător al unei purități divine primordiale.

Griul cristoforic. După credința țăranilor noștri din unele regiuni, dacă te uiți mai de aproape la boabele de griu, bagi de seamă că pe fiecare boabă de griu e întipărită fața lui Hristos.

Cerul megieș. După o legendă tot românească, cerul la început era foarte aproape de pămînt, așa de aproape că puteai să-l ajungi c-o azvîrlitură de piatră. Dar cerul a fost murdărit de răutatea oamenilor și atunci Dumnezeu l-a înălțat. E oricum interesant că țăranul nostru nu se poate împăca cu gîndul că cerul a fost totdeauna așa departe. Românul pare așa de convins de prezența divină în lume, încît își închipuie că și cerul a trebuit să fi fost odată foarte aproape, vecin cu omul.

Slujba vîntului. După altă legendă păianjenul, ca întrupare a principiului răului, a căutat odată, cînd i s-a năzărit cine știe ce, să împiedice lumina soarelui de a mai ajunge pe pămînt. Păianjenul a început deci să-și țeară în văzduh pinza, pentru stăvilirea luminei. Atunci Dumnezeu a scornit vîntul și l-a trimis să rupă păienjenișul. Lumea purtînd din veac pecetea unei rînduiri sofianice, nu se putea ca țăranul să nu găsească un rost chiar și unui lucru în aparență așa de fără de rost ca vîntul. Citate concludente din mitologia populară pot continua după plac.

Pornind de la o caracterizare a sensului arhitectural al Agiei Sofia, am înaintat pas cu pas până la această poziție, de unde sofianicul ni se revelează ca o potență stilistică de supremă anvergură. Sofianicul este deci înainte de orice un subiect de „filosofie a culturii“. Aci facem de fapt întâia oară o încercare de asemenea natură. Termenul l-am împrumutat din istoria artei (Agia Sofia). Cîțiva gînditori ruși utilizează după cum văzurăm și ei termenul, circumscriind anume speculații de natură metafizică. Gînditorii ruși nu și-au tăiat însă drum pînă la înțelegerea Sofianicului ca potență creatoare a spiritualității ortodoxe, ca o determinantă stilistică inconștientă a culturii est și sud-est europene. Gînditorii ruși contemporani s-au lansat doar în speculații metafizice cu privire la o pretinsă existență intermediară între Dumnezeu și lume, căreia s-a dat numele de „Sfînta Sofia“. Speculațiile în chestiune sunt susceptibile, precum am arătat, de a fi integrate în sinteza noastră culturală. Ideile noastre despre „Sofianic“ ca „determinantă stilistică“ nu sînt însă de loc condiționate de speculațiile rusești cu privire la ipostaza metafizică a sfîntei Sofii, nici de valabilitatea dogmatică a acelor speculații.

Sofianică e pentru noi orice creație sau existență imaginară sau reală, care mărturisește despre un torent de transfigurare transcendentă, pornit de sus în jos. Sofianică poate fi deci o operă de artă, o idee speculativă, o trăire religioasă, o imagine despre natură, o concepție despre un organism social, comportarea omului în viața cotidiană, etc. Toate aceste fapte sunt sofianice în măsura, în care ele ne revelează o transcendență coborîtă într-un primitiv receptacol.

De la această altitudine ne putem întoarce privirile încă o dată spre meditațiile metafizice ale unui Florenski sau Bulgakov. Doctrina lor am expus-o sumar mai sus. Sofia este după acești gînditori o ipostază de ordin secund a divinității, sau înțîia creatură. Aceiași gînditori, în dorul de a preciza natura Sofiei, ajung să o identifice cu ideile platonice, sau cu demiurgul și cu formele entelehiale ale filosofiei păgîne. Felul acesta de a determina Sofia ni se pare efectul unei stîngăcii, dacă nu chiar al unei grave confuzii. Împrejurarea amintește o ciudățenie a iconografiei primitive rusești, care reprezenta printre sfinții creștini și pe „sfîntul Sofocle“ și pe „sfîntul Plato“. E aci un punct unde gînditorii ruși n-au avut presimțirea justă a sofianicului. Sub un anume unghi, concepția gînditorilor ruși despre Sofia e prea aristotelico-platonice, și prea puțin sofianică. Să nu ui-

tăm că entelehia aristotelică este forma dinamică plăsmuitoare a ființelor reale. Entelehia culminează în frumusețea biologică, în plenitudinea formală, trupească, a făpturilor. Entelehia, de sens creștin, nu poate avea această culminație de ordin fizic, ea îndrumă făpturile spre transfigurarea spirituală, spre atitudinea rituală; ea e definită prin forma sofianică a ființelor devenite mlașă al rugăciunii, al meditației și al iluminării. Ideile platonice, fiind expresia cea mai înaltă a frumuseții generice, rămân încă tot numai pe un plan biologic, potențat. Dacă există o lume a Ideilor, acestea trebuie să aibă pentru spiritul creștin cu totul altă fizionomie, decît cele platonice. Ideile sofianice se deosebesc de Ideile platonice ca figurile picturii bizantine de statuiele apolinice ale lui Praxitel. Demiurgul creștin, dacă există un asemenea demiurg, nu creează o natură, ca un complex de forme de frumusețe pur vitală, ci o natură care ia aspecte de biserică, și care culminează chiar în realitatea spirituală a bisericii. Entelehia sau Ideea, pe care tînde s-o realizeze demiurgul creștin, nu este forma de supremă plenitudine biologică, ci forma sofianic transfigurată. Această formă coincide, ca expresie, cu statica mîntuitorului. Natura, pe care o plăsmuiește demiurgul creștin, este „natura-biserică”. Filosofiei ortodoxe i se impune deci o largă revizuire a termenilor. Gînditorii ruși au îndrăznit speculațiile în jurul sfintei Sofii pe o linie nu îndepărtată de „sofianică”.

Atît capitolul despre bipolaritatea spiritualităților creștine, cît și acest capitol despre caracterul sofianic al ortodoxiei, ne-au arătat cum diferă una de alta spiritualitățile creștine. Firește că „romanicul”, „goticul”, „protestantismul”, „catolicismul” au fost pentru noi numai puncte de reper. Scopul nostru a fost în rîndul prim o analiză stilistică a spiritualității ortodoxe. Făcînd o reprivire, ajungem la cîteva rezultate, ce ni se par neîndoielnice. Spiritualitatea ortodoxă e, ca și alte spiritualități creștine, „bipolară”. Ea este adică, orientată spre două puncte extreme: spre „transcendență” și spre „vremelnicie”. Fiecare din aceste orientări se conturează însă în ortodoxie altfel decît în celelalte spiritualități creștine.

Întîi: în cadrul „vremelniciei” duhul ortodox își îndreaptă preferințele spre categoriile și lotul organicului. Și al doilea: „transcendențialul” e închipuit în ortodoxie ca fiind coborîtor, iar lumea ca un „receptacol”. Această dublă orientare, ce diferă,

prin ambele ei aspecte, de orientările spirituale de aiurea, con-
ceră ortodoxiei înfățișarea măreață a unui fenomen de originală
și înaltă anvergură. Profilul magnific al unui asemenea fenomen
poate să intereseze prin sine însuși. Cu atât mai mult acest pro-
fil va interesa gândirea românească. Înțelegerea fenomenului
contribuie din plin și la înțelegerea culturii populare românești,
în cadrul căreia determinantele stilistice ale ortodoxiei au găsit
o înflorire și dincolo de ceea ce este dogmatic și canonic fixat¹.

¹ În capitolele închinată spiritualității creștine și ortodoxe scopul nostru a fost
exclusiv o analiză și o descriere „stilistică” a fenomenului. Examenul l-am făcut cu pa-
siunea cercetătorului preocupat de probleme de filosofie a culturii. Din cele arătate nu se
pot trage însă concluzii cu privire la concepțiile filosofice ale noastre, care în atâtea
puncte fundamentale diferă de cele ale metafizicii creștine-ortodoxe.

DESPRE ASIMILARE

Originalitatea unui popor nu se manifestă numai în creațiile ce-i aparțin exclusiv, ci și în modul cum asimilează motivele de largă circulație. Fenomenul asimilării devine din cale afară interesant și concludent mai ales când temele sau motivele asimilate s-au prezentat spiritului etnic cu prestigiul intangibilității, cu aureola magică a lucrului tabu, supus în prealabil unui regim special de protecție. Când în ciuda intangibilității de natură sacrală și în pofida sancțiunilor, ce le implică orice schimbare a motivului spiritual, autoritativ și canonic, spiritul etnic procedează totuși la modificarea, sau amplificarea motivului: avem de a face desigur cu un proces de asimilare mult mai revelator decât sunt asimilările curente, de fiecare zi. Cercetătorii care se interesează de diversitatea substanțelor etnice, ne-a rămas încă dator un pasionant studiu despre modul, cum au fost și sunt asimilate cultura biblică sau diferitele motive dogmatice la feluritele popoare europene.

Literatura noastră populară cuprinde un imens material încă de loc studiat sub acest aspect. În credința că ne găsim în situații de a da unele sugestii, vom alege din nenumăratele exemple de modificare a unor motive sacrale, ce ne stau la dispoziție, vreo două-trei, după părerea noastră foarte lămuritoare.

Iată o legendă, care circulă în felurite variante în diferite regiuni ale țării noastre. „Cică la început, când a făcut Dumnezeu cerul și pământul, s-a brodit de a făcut pământul mai mare decât cerul, și nu încăpea pământul sub cortul cerului, nu se mai vedeau nici soarele, nici picătura de ploaie sau fulg de zăpadă. Ca să facă Dumnezeu ca să dreagă lucrurile? Să ceară sfat la arici. Cheamă pe albină și o trimite la arici. Albina se duce și-i spune: «Uite, nene arici — cum o fi zis ea acolo — m-a trimis Dumnezeu să te întreb: cum ar putea el să bage tot pământul sub cer?» — «Și tocmai la mine te-a trimis, la un ghemuit ca mine? Da ce știu eu, zice ariciul cu supărare. Du-te, de-i spune, că nu mă pricep eu la asta!» Albina plecă, dar în loc să iasă pe ușă, se

aseză pe clanța ușii, iar ariciul, crezînd c-a rămas singur, începe a lîndăni: «Hm, el, Dumnezeu, după ce și-a bătut joc de mine și n-a făcut așa de ghemuit și de urît, acum ar pofti să-l învăț cum să nicșoreze pămîntul. De ce nu mi-a dat putere multă să string pămîntul în labe, pină s-o încreți, să se facă munți și văi, să vezi atunci cum încape». Sbr! atunci și hoțoaica de albină de pe clanța ușii și fuga cu vestea la Dumnezeu...» (Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult*, Socec, Buc., 1913, pp. 25—26). Astfel, Dumnezeu munții și văile. Legenda despre arici, ca animal al scusintei, circulă în multe variante, din Bucovina pină în Muntenia. Putem dezghioaca vreun sens mai adînc, ascuns sub învelișul pitoresc al acestei legende? Nimic mai simplu. Termenii legendei implică o seamă de înțelesuri. Ni se spune mai întîi că lucrurile lumii nu au fost făcute toate prin actul creator inițial. Întîiul rezultat al genezei se bănuiește a fi fost o mare dizarmonie între cer și pămînt, care a trebuit să fie înlăturată printr-un act epigenetic. Unele fapte (munții și văile) sunt creațiuni de circumstanță, de impas, simple mijloace de a înlătura un neajuns primar, prea tîrziu remarcat în construcția lumii. Cert, cosmogonia biblică e, chiar și numai prin aceste citeva detalii, considerabil depășită și modificată. Din legendă se mai desprinde sensul reconfortant pentru slăbiciunea umană, că nici Dumnezeu n-a izbutit, din capul locului și cu un singur act, să făurească o operă de desăvîrșită armonie, dimpotrivă alcătuirea suferea de o meteahnă, oricum penibilă. Dar legenda mai cuprinde și un alt sens latent, mult mai grav, și care contrazice temeinic tema sacrală: Dumnezeu n-a fost în stare singur să îndrepte ceea ce ratase. A avut — zice-se — nevoie de „un sfetnic cosmogonic“. Că acest sfetnic cosmogonic s-a nimerit să aibe o înfățișare atît de insignifiantă, nu trebuie să ne tulbure. Sfîntul Duh s-a mai intrupat el și în alte făpturi insignifiante. Legenda adîncește deci în chip neașteptat perspectiva metafizică a genezei biblice, prin aceea că imaginează ca prim rezultat al genezei o imensă discrepanță cosmică, a cărei prezentă cerea neapărat și de urgență un al doilea act, de desăvîrșire. Paralel cu această adîncire a perspectivei, constatăm în termenii legendei și o surprinzătoare umanizare a Creatorului, care nu mai e privit ca atotștiutor.

Un alt exemplu de variațiune pe o temă sacrală. Acum citiva ani Nichifor Crainic, într-un prea frumos eseu publicat în *Gîndirea*, atrăgea întîia oară atenția asupra unui fapt folcloric nu în-

deajuns studiat. În unele colinde, texte ale unei liturgicii laice cu cadențe și aer de ritual păgîn, se spune că „griul ar fi făcut din trupul lui Hristos“, iar „vinul din singele lui Hristos“. Despre această credință populară, care și-a găsit răsunetul în versuri de colind, am dori să spunem și noi câteva cuvinte. Răsfoind istoria cultelor și feluritele mitologii, s-a întîmplat ca atenția să ne fie reținută de niște interesante analogii ale credinței populare românești. Iată câteva motive similare:

În mitul lui Mitras e jertfit un taur, din trupul căruia derivă toate lucrurile vizibile: griul din coarnele taurului, vinul din singele taurului, etc. Cititorul poate să toarcă singur firele analogiei între mitul lui Mitras și credința populară. Alt exemplu. Unul din miturile cosmogonice indică presupune existența, la începutul începuturilor, a unui om, Purușa, din ale cărui membre și părți trupesti s-a făcut lumea cu tot ce se vede. E vorba în aceste exemple despre analogii ale superstiției noastre populare. Dar tema sacrală, cu care vom aduce în legătură credința populară românească, despre originea griului și a vinului, este în realitate aceea cuprinsă în taina eucaristică. Abaterea de la temă consistă în împrejurarea că credința populară inversează, ca să zicem așa, raportul dat în formula eucaristică. Termenii formulei sacramentale creștine îndură în credința populară o ciudată dislocare. După credința eucaristică un oarecare griu se prefăce în trupul lui Hristos; după credința populară tot griul, element al piinei noastre de toate zilele, e făcut din trupul lui Hristos. Misterul sacramental e prefăcut într-un fel de mit naturalist. Avem sub ochi un gen de cosmogonie în miniatură, fragmentar realizată, ca un comentariu în jurul hranei umane. Abaterea de la modelul sacral o dată stabilită, suntem îndrumați spre considerații comparative cu mitul mitraic. Asemănarea e ispititoare pînă în amănunte, dar și deosebirea e certă: cosmogonia mitraică are semnificația unui mit integral al naturii, mitul popular echivalează cu o cosmogonie trunchiată. Analogia dintre credința populară românească și mitul indian al lui Purușa e destul de vădită. Dacă gîndirea populară nu s-ar fi stăvilit singură, la jumătatea drumului, și ar fi rămas cu consecvență în exercițiul virtuților sale, cosmogonia la care ar fi ajuns ar fi culminat poate în afirmația că lumea e zămislită din trupul lui Isus Hristos. (Inexactitudinile de cronologie nu supără imaginația populară.

Într-o poezie din Maramureș am găsit pe Isus Hristos localizat în preajma genezei:

O făcut Domnul Christos

Pe Adam foarte frumos.

T. Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, p. 74, ed. Cultura Națională, 1925.) Oamenii de catedră, închinați prin profesiune faptelor ca atare, se vor impresiona poate de analogiile citate, într-atît că s-ar simți poate dispuși să vorbească despre „influențe”. Credința populară românească despre originea griului și a vinului ar dobîndi greutatea unei rămășițe arheologice a cultului mitraic, despre care se știe îndeajuns cit de răspîndit a fost în părțile noastre. Din partea noastră ne declarăm mai puțin dispuși, să urmărim aceste sugestii lăaturalnice și piezișe ale analogiilor. Oricît cultul mitraic ar fi înrîurit cultul bisericilor creștine (fapt istoric de necontestat) nu înclinăm de loc spre ipoteza unei influențe mitraice asupra credinței populare românești despre originea griului și a vinului. Asemănarea nu e neapărat o dovadă de contaminare. Ea se poate explica și pe altă cale; ea poate fi de natură mai accidentală. Din moment ce există o mentalitate creatoare de mituri, se poate ușor întîmpla ca același obiect să prilejuiască mituri asemănătoare în spiritul unor popoare nemolipsite încă de cauzalismul raționalist. Dacă s-ar analiza oleacă articulația secretă și modul de a proceda ale gîndirii mitice, s-ar vedea că analogia adesea tulburătoare dintre miturile aparținătoare unor ținuturi sau timpuri, distanțate prin mari intervale, e un fapt prea firesc, adică un fenomen primar, care nu cere altă explicație. Avem suficiente motive să bănuim că acesta e și cazul similitudinii dintre credința populară în discuție și mitul mitraic, sau mitul indian. Dincolo de aceste considerații, existența unei asemenea credinți populare, care inversează raportul dintre termenii unei teme sacrale, constituie o dovadă grăitoare despre prezența încă deosebit de vie în spiritul poporului nostru a factorului, pe care-l numim: gîndire mitică. E lucru știut că doctrina bisericii creștine a acceptat în alcătuirea ei, prin disimulare, o mulțime de elemente păgine. Procesul de cristianizare a păgînismului a durat multe veacuri. În credința populară, asupra căreia ne-am oprit, surprindem însă un fapt, ce face parte dintr-un proces cu mișcarea tocmai întoarsă: e aci vorba despre păgînizarea unei teme creștine.

Un alt exemplu de variațiune pe o temă sacrală. Raiul și iadul și cu deosebire judecata din urmă, au aprins cu putere de obsesie permanentă imaginația populară. Dogma creștină e precisă la judecată se prezintă omul. El e singura ființă pămînteană care se bucură de acest tragic privilegiu. Opunem acestei credințe dogmatice următoarele versuri populare:

Foaie verde griu mărunț,
Cîte flori sunt pe pămînt,
Toate merg la jurămînt;
Numai spicul griului
Și cu vița vinului
Și cu lemnul Domnului
Zboară-n naltul cerului,
Stau în poarta raiului
Și judecă florile,
Unde li-s miroasele.

(I. Corbu, *Doina*, Bistrița, 1925.) Poezioara de față e remarcabilă nu numai ca intruchipare poetică, dar și ca schimbare vastă de orizont a motivului dogmatic. Oricît de simbolice ar fi aluziile acestui bocet, viziunea primară cuprinsă în cele cîteva versuri se impune și ca atare; iar viziunea ca atare cuprinde o escatologie mult lărgită față de aceea a doctrinei creștine. În planul insondabil al judecății și al sfîrșitului nu joacă rol numai omul, ci oarecum toate ființele, chiar și regnul vegetal. Plantele încetează de a mai fi simplu stafaj, participînd și ele la misterul și la drama imaginată. Această „escatologie a florilor“, în care regnul vegetal e trimis la judecata din urmă, și în care „miresmele“ dobîndesc prestigiul înalt al unor fapte de domeniu moral, care atrag după sine salvarea sau osînda, implică un original, profund și excepțional simț metafizic. În discuțiile de multe ori sterile, reluate cu spirit și părăsite cu pasiune, în preajma firii poporului nostru, s-au încumetat unii să afirme, fără controlul necesar, că poporul românesc ar suferi de oareșcare deficiență metafizică. Autorii unor asemenea propoziții trec cu vederea împrejurarea că simțul metafizic, popular, dacă există, are, ca orice mod popular, un caracter profund organic, iar nu intelectual-discursiv, și că acest simț se poate consuma și fără retorică, discret, în arzătoare, dar stăpînite viziuni. Am ales din materialul, ce stă oricui la dispoziție, un umil exemplu, pierdut fără strigăt într-o colecție

arecare. Nu credem că celelalte literaturi populare europene ne ar putea servi ceva asemănător.

Nu ne-ar fi greu să înmulțim exemplele. Toate aceste variațiuni pe teme sacrale au o semnificație, fie de adincire, fie de lărire, fie de inversare a perspectivelor temelor sacrale. O mai atentă studiere a materialului folcloric, după teme, ar scoate la iveală inia de mișcare proprie spiritului nostru etnic. S-ar vedea degrabă că poporul românesc nu s-a juruit motivelor sacrale, ci și merge drumul său interior, înscris în structura, ce-l diferențiază de alte popoare. Cultura biblică și bisericească sunt asimilate în spirit creator. Surprindem în funcția creatoare, pe care cultura biblică și bisericească o dobîndesc cu prisosință în sufletul poporului nostru, o particularitate, care aparține, precum bănuim, și celorlalte popoare balcanice, dar care ne deosebește de popoarele pusene, mai ales germanice, și nu mai puțin de poporul rusesc. La popoarele germanice, restringînd considerațiile la sufletul popular, cultura biblică e investită mai mult cu o funcție disciplinară decît creatoare. La aceste popoare cultura biblică nu fecundează în sens creator, ci se vrea mai curînd izbîndă practică. Cultura biblică devine astfel înainte de toate un izvor de precepte și imperative. Ea canalizează și disciplinează energiile sufletului colectiv. Poporul nostru asimilează preceptele în chip mai organic și într-un fel mai puțin conștient. Interesant e că în genere românul nu prea face saltul în schisma spirituală. Ispita aceasta se istoricește în sufletul nostru popular printr-un proces de sublimare, pe planul imaginației legendare și poetice. Tendința schismatică, atît de generală în Europa, dar mai puțin acută în cadrul ortodoxiei, își găsește la poporul românesc un ventil în creații, cari nu depășesc cadrul unui anume joc al imaginației, și care pot să circule fără nume, fără paternitate și fără răspundere. Ispita schismatică se sublimează în vis liber și în viziuni, care nu obligă, și se pierde în anonimat; nu se dezvoltă în doctrină și nu ajunge la creația sectară, de noi cuiburi de viață religioasă. Ne găsim aci în fața unei trăsături psihologice, prin care ne deosebim bunăoară de poporul rusesc. Cultura biblică și bisericească fecundează sufletul poporului rusesc de multe ori în sensul practic al schismei, al eresului, și al sciziunii sectare. Poporul rusesc aproape că nici nu poate fi despoiat de această notă sufletească. Se poate risca paradoxul că însăși mișcarea „celor fără Dumnezeu“ are în Rusia, ca substrat psihologic „ispita schismatică religioasă“, care a dus și duce acolo la toate înjghebările sectare. La popoarele

apusene sectarismul e foarte înfloritor. Dar acolo sectarismul nu e un rezultat al fecundității religioase ca în Rusia, ci al tendinței, prin care am caracterizat sumar rolul culturii biblice și bisericești la apuseni. Cultura biblică se vrea în sufletul popoarelor apusene realizată, ca doctrină practică, și aceasta în forma cea mai „pură”. Din această sistematică și foarte susținută tendință spre puritate se nasc acolo fără curmare mișcările sectare. În Rusia sectele iau ființă nu din năzuința spre paradisul pierdut al doctrinei pure și originare, ci dintr-o fecunditate religioasă naturală. Noi ne deosebim sub acest raport atât de apuseni, cât și de ruși. E adevărat că în ultimele decenii și poporul românesc a fost invadat de secte, dar toate sunt străine, nu un produs al pământului. Românul variază spontan motivele dogmatice și canonice, dar nu până la „schismă”. El pune în spontaneitate sa o visătoare cumpătare și o mare discreție.

PITORESC ȘI REVELAȚIE

Dragostea de pitoresc, o trăsătură caracteristică multor popoare, e mai mult decît un simplu subiect de psihologie etnică; ea se pretează de fapt la aprofundări, care țin așa-zicînd de investigația abisală. Două popoare pot să manifeste deopotrivă o intensă dragoste de pitoresc; această înclinare poate să aibă totuși de fiecare dată un alt înțeles tainic, care urmează să fie pus în lumină. În analiza fenomenului ni se pare indicat să coborîm pînă în regiuni, care țin de împărăția inconștientului. Psihologia etnică tradițională studiază fizionomia sufletului popular, pornind de la aspecte foarte vizibile, și rămînînd la ele. Investigația abisală surprinde fizionomia etnică în dedesubturile ei citeodată de loc vizibile. Afirmand că dragostea de pitoresc e obiect de cercetare abisală, ne angajăm pe un drum, ce promite să ne ducă pînă în pragul unor semnificații, care zac dincolo de ceea ce ni se revelează în chip nemijlocit.

Mai întîi citeva cuvinte despre un aspect economic al chestiunii. La popoarele apusene interesul arătat de sufletul țărănesc podoabei și în general pitorescului, ca un cadru de viață, începe de obicei numai de la o anume treaptă de bunăstare în sus. La aceste popoare înclinarea, ce ne preocupă, e ca floarea Edelweiss, care apare numai dincolo de linia de gheață. De la un anume standard de trai gospodăresc în jos, ne găsim în apus întotdeauna în imperiul sărăciei, cu tot alaiul ei de neajunsuri suplimentare. Sărăcia e însoțită în apus de efecte imediate dezaastroase. De ea ține totdeauna demoralizarea și un dezinteres dezolant față de tot ce este simplă înfrumusețare sau cadru inviorător. În răsăritul și în sud-estul european sărăcia nu e o stare cu repercusiuni atît de demoralizante ca în apus. Aci simțul pentru podoabă nu e condiționat în așa mare măsură de un prielnic standard economic. În răsăritul și în sud-estul european simțul pitorescului pare deci a avea rădăcini sufletești mai adinci decît în apus. O notă caracteristică a popoarelor apusene ni se descopere în împrejurarea că estetica vieții cotidiene este grav alterată și copleșită de duhul economic.

Țăranul apusean se menține, chiar și în condiții excepțional de înfloritoare, cu încăpăținare în cercul intereselor practice, refuzînd gratuitul; el e subjugat de simboluri materiale mai mult decît de pofta de a-și înfrumuseța decorativ viața. În satele elvețiene, cu gospodăriile lor exemplare sub toate punctele de vedere, te izbește o priveliște cu totul de neînțeles pentru un răsăritean. Țăranul elvețian își așază cu pedanterie inginerescă produsul grajdurilor, adică gunoiul preparat cu paie, spre stradă, în fața casei, în enorme cuburi geometric tăiate. Strada (nu o numim „uliță“, fiindcă în Elveția nu există decît străzi) e un impozant defileu printre aceste cuburi de materie rustică. Recunoaștem în mîndrul mod, de a clădi viitoarea hrană a ogoarelor în forme de templu egiptean, un ostentativ simbol de măreție gospodărească. Această contabilitate palpabilă, în care citești diagrama prosperității unui sat, acest gunoi de optsprezece carate, reprezintă de fapt înfițarea interesului economic față de orice alt interes. Bogata viață țărănească de aiurea, din Olanda spre pildă, sau din Germania, stă mărturie, prin alte aspecte doar, pentru același primat indiscutabil al economicului. Teoria marxistă, cu privire la primatul economicului, croită după chipul și asemănarea vieții proletare din centrele industriale, și-ar fi putut găsi desigur și unele confirmări în felul vieții țărănești din apus. În orice caz această teorie, indiferent de valoarea ei de principiu, corespunde în apus mult mai mult unei stări de fapt, decît în răsărit. Țăranul român, ca să nu vorbim decît despre el, fiindu-ne cel mai apropiat, manifestă orientări, care dezminț hotărît primatul intereselor economice, acel primat ce n-ar îngădui eflorescențele frumuseții decît ca o anexă sau ca un epifenomen. Nu prea e locul să intrăm într-o discuție, de atîtea ori părăsită și reluată, asupra teoriei marxiste, dar în considerațiunile, ce ne preocupă, e bine să păstrăm în ocolul atențiunii noastre împrejurarea impresionantă că țăranul răsăritean nu uită nici în cea mai neagră sărăcie podoaba și pitorescul, ca pervaz firesc al vieții. Despre țărancă noastră îndeosebi se poate spune că ea se va lipsi de orice, dar nu de inutilitatea unui adaos de forme și coloare la mediul ei de toate zilele. Mizeria, nepregătirea, veacurile de robie au împins, ca o necurmată bătaie de vînt, pe țăranul român, la dezordine gospodărească, la trai neigienic, cîteodată la stări de civilizație neolitică, dar nu l-au putut face să renunțe la pitorescul înadîns sporit și alimentat la fiecare pas, al vieții. Căsuța, oricît de redusă la elementele necesare adăpostirii, va purta întotdeauna ca un

semn de liberă noblețe stilpii pridvorului; biserița, oricît de puțină la trup, se va mindri adesea cu un peristil. Ulciorul, din care se astîmpără setea, va fi totdeauna împodobit cu un decor bătrînesc, iar peretele, oricît de pustiit de nenoroc, va purta oricum o icoană. Dacă nu s-a pus la o parte destulă agoniseală pentru clădirea unui arătos lăcaș de închinare, se va tăia, cu răbdurie migală, din lemn, o troiță, care prin formele și creștăturile ei ornamentice, poate să țină loc de altar și turlă. Dragostea de pitoresc și de ornament are în viața țărănească, sau ciobănească, românească, o întîietate atît de precumpănitoare asupra economicului, încît o vedem activă și manifestă chiar și acolo, unde omul e absorbit ca o simplă tristă unealtă într-un sistem de exploatare, impus silnic de duhul întîrziat al vremii. Dragostea de pitoresc și de podoabă a răsăriteanului stău mărturie învederată și de nerăsturnat împotriva teoriei materialismului istoric, după care, orice interes artistic n-ar apărea decît ca o efulgurațiune, rece și fără substanță proprie, pe vatra unei structuri economice. Fapt e, că țărănul român nu crede cu aceeași seriozitate de scarabeu ritual în caratele gunoiului, ca țărănul elvețian. Dintr-un punct de vedere, aceasta e neapărat un rău, și simptom nepoftit al unei situații condamnabile; din alt punct de vedere aceasta e o dovadă reconfortantă depre un stil de viață, minor, ce-i drept, dar de-o incomparabilă distincție. Din ce nebanuite profunzimi trebuie să izvorască în răsăritul nostru această destilată dragoste de pitoresc și de podoabă, ca să reziste, precum rezistă, unor porniri atît de fără de friu, cum sunt cele economice? Vom încerca să arătăm, în cele ce urmează, dimensiunile problemei.

Deocamdată să ne îmbibăm sufletul de aspectele felurite ale unui „pitoresc“, la care colaborează, cu satisfacția unor egale contribuții, omul român și natura, întovărășiți parcă sub curcubul unui singur destin.

Cîteva cuvinte despre cadrul arhitectonic al acestei vieți. Drumurile ardelenе duc prin sate, unde în nemijlocită apropiere găsești două concepții arhitectonice cu totul diferite: una românească, alta săsească. Străvechile, masivele sate săsești și-au studiat mult și pînă în detalii — cel puțin așa pare — locul, unde aveau să fie clădite. Din felul cum satele săsești zac îndesate între drepte imaginare, se desprinde impresia de calcul. În alinierea caselor, în frontul lor compact, simți prezența unei energii umane canalizate colectiv, potrivit unui plan primordial impus

naturii. Satele românești sunt așezate, nu mai întimplător, dar mai firesc, ele cresc din peisaj atît de organic, că nici nu-ți poți închipui, ca ele să nu fi fost totdeauna acolo, unde sunt. În neorînduiala vie a acestor sate simți prezența unei imaginații umane, care prelungește natura pînă dincolo de ea, pînă în zone de miracol și de poveste. Te poți aștepta să vezi ieșind de sub o poartă săsească o mașină de treierat. Dintr-o casă românească te poți aștepta să vezi ieșind pe Muma Pădurii. Sașii, vechi coloniști, neam de o dirză, statornică și înceată vrere, și-au ales, după criterii îndelung cumpănite, pămîntul unde aveau să-și ridice casele și să-și sape mormintele; ei au gustat precauți apa, au cîntărit lumina și au măsurat cu grije grosimea humei, s-au ferit prevăzători de înălțimi prea accidentate și au încercat cu steagul și cu nările direcția vînturilor. Rînduiala aceasta chibzuită și-au păstrat-o satele săsești pînă astăzi. Ele n-au crescut cu entuziasm stîngaci din peisaj, precum cele românești; ele au fost aduse parcă în acest peisaj ardelean gata de aiurea, prin văzduh sau pe altă cale, dintr-o țară unde anemia solului i-a învățat pe oameni să convertească natura la pravila lor, să muncească drept și cuminte, și cu o geometrică statornicie, ce nu sare niciodată din făgaș. Satele românești, înălțate vertiginos pe o muchie, luînd piepțiș o prăpastie, sau împrăștiate într-o vale ca turmele, s-au născut parcă din inspirația capricioasă a naturii însăși, în mijlocul căreia ele sunt așezate. Casele săsești stau cot la cot, alcătuiind împreună un singur mare zid către stradă, severe, cu ferestre înalte, care nu îngăduie nici o privire dinafară, și purtînd pe frontispiciu convențional cite o maximă biblică: comuna săsească e o colectivitate rațională de oameni închiși, fiecare avînd, nevăzut crestat pe frunte imperativul categoric. Casele românești sunt mai liber laolaltă, ele sunt despărțite și distanțate prin grădini, au pridvoare împrejur, și ferestruici așa de joase că poți vedea totul înăuntru; casele formează grupuri nesimetrice ca țăranii cînd se duc în dezordine la o înmormîntare sau la o nuntă: comuna românească e o colectivitate instinctivă de oameni deschiși, iubitori de pitorescul vieții.

În satele săsești vezi adesea, rămășițe tirzii dintr-un ev mișcat și plin de primejdii, întunecate biserici gotice impresurate de ziduri enorme. Sunt așa-numitele „biserici-cetăți“. În vremuri de cumpănă sasul se retrăgea aci. Biserica devenea cetate, apărătoarea celor vii. În drumuri de cumpănă românul se retrăgea în codru. Biserica rămînea în urmă, ca să fie arsă și să acopere cu

cenușa ei mormintele satului. Arhitectura săsească era menită să reziste intemperiilor sortii, și era născută dintr-un viguros simț al timpului văzut ca o proiecțiune rectilinie în viitor. Arhitectura românească era făcută fără raportare prea strinsă la rezistența temporală, din duhul intermitenței sezoniere. Casele și bisericile cresc și dispar, dispar și cresc, ca spicul secerat, ca griul semănat, ca frunza, care căzind a lăsat în locul ei latența altei frunze.

Casele săsești, deși bogate, sunt reduse la util; casele românești, deși în cea mai mare parte sărace, ne întâmpină pretutindeni, cu belșugul lor de inutilități, dovadă numai pridvorul cu stilpi care-l înconjoară de obicei. Această horbotă de inutilități a caseilor românești mărturisește nu numai despre prezența unui simț artistic. Remarca aceasta prezintă un interes relativ. Inutilitățile mărturisesc în primul rând despre o pornire nativă a singelui, care se vrea cu orice preț statornicit într-o lume de pitoresc. Casa săsească are la temelie mai mult o concepție etică, decît estetică, despre rosturile vieții. Sasul e preocupat de securitatea economică și morală în raport cu natura, cu vrăjmașul și cu cerul. Viața întreagă el se tot asigură pe toate aceste planuri. Sașii sunt ingineri născuți, ei impun naturii ordinea din sufletul lor, ei își aliniază casele prin hotărîre colectivă de a se apăra în front masiv de orice element de nesiguranță. Românul se adaptează la natură superstițios; insuficient educat în această direcție, el nu-și prea organizează destinul, din proprie inițiativă, ci silit doar de grave întâmplări; dar și prin firea sa el se așază mai curînd într-un raport de vasalitate plină de încredere față de destin. El înaintea în imprezibilul timpului, în orinduielile lumii exterioare cu sentimentul că răul și binele ți se dă după înaltă socoată. E aici latura pozitivă a sentimentului său cu privire la destin. Grație acestui sentiment, se poate spune, că nu există nici o situație, care să ducă pe român la disperare anihilantă. Nu e vorba așadar de un fatalism de accent tragic. În sentimentul destinului, propriu sufletului românesc, alternează ursita și grația divină, ca valea și dealul. Românul nu va încerca prea mult să schimbe cursul întâmplărilor; el va modifica, dar nu va forța configurația pămîntului. El își clădește casa și la spatele lui Dumnezeu, știind pesemne că Dumnezeu are ochi și în spate. Ulițele unui sat de munte, românesc, se pierd printre stînci șerpuitoare ca piraiele. Ulițele în loc să taie stîncile, mai bucuos le ocolesc. Colaborează la acest fel atît dragostea invincibilă de pitoresc, cît și respectul

religios față de „fire“, în ale cărei rosturi și măruntaie e „păcat“ să intervii silnic. După ordinea săsească capriciile arhitectonice ale românului te izbesc ca dezordine; dar dezordinea nu e decît altă ordine: expresie concretă a unui fel de a fi, a unei vieți înzestrată cu anume inalterabile orizonturi lăuntrice, și care se hrănește dintr-un sentiment specific structurat al sorții. Un popor, așa de evident orientat spre pitoresc, e departe de orice primejdie conformistă de a crea după clișee și în serie. Nimic mai variat de altfel decît tipurile de case țărănești din țara noastră. Ne referim firește numai la acelea, care ar putea fi socotite cu oareșcare aproximație „românești“. „Românești“ nu în sensul unei paternități exclusive, ci mai curînd în sensul unei aderări obștești la ele. Cine a creat aceste tipuri, de unde derivă ele? — iată întrebări, cari nu ne pot interesa deocamdată. Ne interesează faptul în sine că tipurile de case sunt răspîndite într-o întreagă regiune, indiferent că au fost create sau adoptate, împrumutate sau adaptate de țărîimea românească. Ar prezenta desigur un imens interes să se știe, în care tip de case a intervenit cel mai mult spontaneitatea românească, dar pentru studii de asemenea natură se cer investigații de o viață. Aici trebuie să ne mărginim la constatări și perspective, ce pot fi formulate fără riscuri, pe temeiul unor impresii generale. Încercînd să arăți notele comune, concrete, ale tipurilor de case românești, s-ar putea întîmpla să nu rămîi cu nici una în mină. Ce e comun casei din Munții Apuseni cu coperișul de paie, de atîtea ori mai înalt decît zidurile, cu streșinile lăsate ca poalele peste pereți pînă aproape de pămînt, și casei cu acoperișul de stuh, mult mai turtit, din satele din Muntenia? Sau ce e comun între casa din Muntenia și casa cu acoperișul treptat ca o cascadă din Basarabia? În legătură cu această diversitate tipologică se pot pune desigur diferite probleme. Este „coperișul-casă“ din Munții Apuseni un produs mai local decît coperișul-cascădă din Basarabia? Este acoperișul-cascădă din Basarabia un ultim ecou al coperișului pagodei asiatice? Întrebări de acestea, și cîte or fi la fel, vor fi poate îndreptățite, dar cine le dă satisfăcător răspunsul? Dacă ne restringem la considerații asupra circulației motivelor concrete, ne va fi cu neputință să formulăm sau să circumscriem „romănescul“. Căci în arhitectură nu e mult mai altfel decît în poezie. Motivul baladesc al Meșterului Manole circulă între mai multe grade de latitudine și longitudine geografică. Specific românesc nu poate fi numit, dar românească e interpretarea și sublimarea lui sofianică. O originalitate există

fără îndoială și în arhitectura noastră populară, dar ea trebuie căutată nu atât în motivele și elementele ei, cât în imponderabilul dozajului lor. Cel mai general element arhitectonic e încă pridvorul cu stilpi, dar nici acesta nu e atât de obștesc, încât să poată alcătui un coeficient necondiționat al unei formule stilistice valabile pentru tot pământul românesc. E neîndoios că în aspectul casei românești de pretutindeni intră un remarcabil număr de elemente inutil estetice, și de asemenea un pitoresc suigeneris, aceasta mai ales dacă o asemănăm cu casa croită pe calapodetic și practic, tip răspândit la popoarele apusene, franco-germane. Pentru a fixa locul casei românești în scala posibilităților stilistice e necesar să notăm în același timp o distanțare față de înclinarea spre pitoresc a altor popoare. Tipurile casei românești se relevă bunăoară printr-o negrăit de binefăcătoare „discreție” în utilizarea pitorescului, în asemănare cu exuberanța descătușată și violentă a celorlalte popoare răsăritene. Ajunge, străbătînd Bucovina, să treci dintr-un sat românesc într-un sat ucrainean, pentru a încerca sentimentul demarcațional al unui salt în altă lume. Nu trebuie să ai ochiul tocmai specializat întru meșteșugul unor atare diferențieri. Cît privește apetitul pitorescului se remarcă ușor și de la întîiul contact, mai ales în arhitectura bisericească, o anume „discreție” românească, și o anume „exuberanță” ucraineană. În mediul ucrainean pitorescul ia proporții de recoltă și de strălucire inadins adunate la un loc, pentru a demonstra bogăția formală și coloristică a lumii. Poporul românesc e fără îndoială îndrumat dintru adîncul său spre pitoresc. El pune totuși în această patimă a lui o măsură, un ritm și un duh atât de degajat, cum nici unul dintre toate neamurile înconjurătoare.

Oricîtă înfrinare și-ar impune sufletul românesc în ceea ce privește pasiunea pitorescului, această înclinare ține incontestabil de anatomia sa: ca atare ea devine uneori un fel de organ, un organ cu care duhul românesc asimilează elemente străine. Faptul ni se pare de o deosebită importanță, meritînd o subliniere. Un lucru e să iubești pitorescul și să-l creezi, altceva e să asimilezi motive și elemente străine, integrîndu-le într-o viziune de pitoresc. E de relevat că aceste motive și elemente străine asimilate posedă la origine de obicei cu totul altă funcție, decît aceea, ce li se acordă prin încorporarea într-o viziune pitorească. Să dăm niște exemple din domeniul arhitecturii. Istoria ne dă pilde de motive evident străine, care au fost totuși foarte organic

asimilate din partea arhitecturii românești, grație tocmai orientării spre „pitoresc” a acesteia. Motivele de împrumut își pierd rostul original, dobîndind în realizările românești o nouă funcție. Să ne gîndim bunăoară la bisericile de lemn din Maramureș, din Bihor, etc. Socotim aceste biserici printre cele mai prețioase și mai fără de rezervă admirate produse ale geniului nostru popular. Atributele cele mai caracteristice ale lor sunt de o parte coperișul coborît peste navă pînă aproape de pămînt, parcă vrea să adăpostească cine știe ce făpturi telurice, și de altă parte sulița turnului țîșnit spre cer de cîteva ori mai înalt decît trupul bisericii. Cîteodată aceste biserici par niște colibe cu turnuri. Turnurile, disproporționat săgetate spre stratosferă, sunt fără îndoială de origine gotică. Curios e însă că nu avem de a face cu un simplu gotic împrumutat, ci cu o consecință îndrăzneț desfășurată, cu un gotic superlativ și potențat, de o parte, cu un gotic adaptat la material (lemn) de altă parte. Aspectul arhitectural de ansamblu al acestor biserici te împiedică totuși să atribui turnurilor aceeași funcție, de îndrumare spre înalt, ce le revine de drept în stilul gotic. În prezența fenomenului gotic original ești dispus să urmărești linia verticală cu sentimentul revărsării în transcendență, într-o lume de dincolo plină de grave mistere. În ansamblul arhitectural al bisericilor maramureșene verticala turnurilor completează în chip fericit doar „pitorescul” întregului. Verticala gotică a fost deci asimilată nu pentru funcția ei estetică originală, ci pentru a fi încorporată unei viziuni pitorești. Turnurile bisericilor noastre de lemn au în comparație cu năzuința severă, chinuită și noptatică a goticului, ușurința unei sigure nădejdi, o sprintenă sveltețe, un aer luminos, idilic solar. Între morminte și peste morminte coperișul bisericii se apleacă cu grije ocrotitoare, ca o cloșcă peste pui, iar turnul suleget se înalță feciorelnic, aproape jucăuș, simbolizînd parcă siguranța învierii morților. Totul se integrează într-o vedenie cosmică liniștitoare, împetritată de bucuria pitorescului, ca haină a unei permanente minuni. Orientarea pitorească a înlesnit arhitecturii noastre în general asimilarea multor elemente străine, care își pierd însă funcția lor de obîrșie. Contraforturile de origine gotică ale diverselor biserici din Bucovina (Vroneț, Sucevița, Rădăuți, Vatra Moldoviței, etc.) devin pe sol românesc simplu decor. Contraforturile își pierd cu desăvîrșire rostul lor inițial de sprijin, de pîteni ai unor ziduri, cari caută înălțimi ameteitoare, și devin un adaos decorativ, aceasta mai ales în cazurile cînd ele vor fi

acoperite și cu fresce. În asemenea cazuri s-ar părea că arhitectul a urmărit înadins să cîștige cît mai mult spațiu pentru fresce. De altfel și aceste fresce „exterioare“ depășesc o anume intenție inițială. Rostul originar al frescei era acela al unei revelații, ce are loc exclusiv în interiorul privilegiat al bisericii. Prin apariția debordantă a frescei pe pereții dinafară, zidurile bisericii încetează de a mai fi un izolator față de natură. Natura va fi înțeleasă ea însăși ca o vastă frescă revelatoare. Rostul frescei exterioare este să arate că nu trebuie neapărat să intri în biserică, pentru a vedea puterile și cetele cerești. Aceste puteri și vedenii le poți zări și dinafară, stînd sub soarele zilei în mijlocul naturii. Sensul frescelor exterioare este să desființeze izolatoarele zidurilor, puse între natură și biserică. Natura și biserica încep a se confunda. Am ajuns aci la un punct asupra căruia ne-ar plăcea să stăruim puțin. La bisericile de stil romanic și gotic, zidurile despart hotărît spațiul destinat ritualului, de lumea dinafară. Zidurile izolează tranșant spațiul interior al bisericii, de natura în care e situată biserica. Semnificația izolării este limpede: interiorul bisericii reprezintă de fapt altă lume decît cea dinafară. Măreția exterioară a bisericilor romanice și gotice te pregătește numai pentru cea dinăuntru. Zidurile sunt cezura între două lumi, care nu au nimic comun. Acest rost al zidurilor corespunde perfect atît modului spiritual catolic cît și celui protestant. Semnificația zidurilor este în cadrul ortodoxiei în general alta. Zidurile despart spațiul intern, de lumea dinafară, în măsura în care le și leagă. Ele izolează, dar și împreună. Acest duh al împreunării celor două lumi, și al legării lor, se manifestă în diverse chipuri, și e omniprezent în lumea românească. Frescele exterioare deosebit de bogate, acoperind toată biserica, cum le găsim pe unele lăcașuri din Bucovina, dar și frescele exterioare mai reduse, ale unor biserici din Muntenia și Oltenia, sunt destinate să lege spațiul ritual intern de lumea dinafară. Stînd afară te poți simți oarecum tot ca într-o biserică. Aceeași funcție mijlocitoare între spațiul intern și lumea dinafară îl are pridvorul atîtor biserici românești de aproape pretutindeni. Pridvorul, examinat mai de aproape în rosturile lui, răspunde unui sentiment metafizic, care cere o legătură între natură și lumea de dincolo, sau cea lăuntrică a spațiului ritual. (Deosebit de organic este mai ales pridvorul, care înconjoară întreaga clădire, al unor biserici de lemn din Ardeal.) Frescele exterioare și pridvoarele simboli-

zează legătura între cele două lumi, care în fond sunt deopotrivă privite ca niște revelații ale divinității.

Duhul pitorescului îl întrezărim — aceasta e aproape de prisos s-o mai spunem — pretutindeni în țara noastră și ca generator al portului românesc. Dar și în cazul costumelor rămâne o trudă rău plasată orice încercare de a stabili elemente generale sau motive de circulație pe țară. Afirmand că portul țărănesc e excepțional de variat și că în unele regiuni el se felurește exploziv și de la un sat la altul, nu facem decît să repetăm ceea ce de atîtea ori s-a spus. Avem în fața noastră o colecție bogată de păpuși etnografice¹, un mic popor românesc multicolor și pestriț din cale afară. Parcă ar ieși dintr-o biserică, acest mic popor, atît e de vioi și de sărbătoresc. A pornit ceata spre iarmaroc sau se împrăstie numai după un joc zgomotos și fierbinte, într-o duminică mare de sat? Iată o țărăncuță din Gorj, cu zigzaguri galbene, cu iia de culoarea zăpezii; aceea cu cătrîntă neagră și cu broboadă bogată coboară de la Hațeg. Grănicerul din Banat e aci, cu pălăria țuguată, cu cămașa simplu împodobită cu ornamente pătrate. Nu lipsește nici primarul de la Chizătău cu pieptarul cu borduri negre de fină ornamentație, închipuită din linii, ce par urme de pasăre în zăpadă. Ciobănașul cu țin dra cafenie vine din Muscel, iar cel cu țin dra mai scurtă din Prahova. Alături e țăranul monumental, în costum de o mare linie clasică, din Dolj, și gorjanul cu pieptar de podoabă neastîmpărată, și cu cămașa lungă și înfoiată. Îndreaptă-ți ochii la costumul de uimitoare efecte, obținute prin simplitate, al hațeganului, sau spre bucovineanca ceea baroc încărcată de coloare, de bani, de flori. Dobrogeanul te atrage mai puțin, fiindcă ține să illustreze influențe tătărești destul de sumbre. Din cealaltă parte se apropie sălișteanca cochetă cu mult negru și alb, femeia de-un aspect cam mănăstiresc din Vlașca, bănașeanca din Granița cu cirpa încornorată și cu opreg din șerpi multicolori. Pădureanca purtînd pe mineci podoabă masivă, compactă, și cu mărgele, care dau ritm și linie șoldului. Te izbește costumul țărancei de la Pitești, strigător ca un răsărit de soare, nu mai puțin și aproape antipodic lugojanul în negru solemn. Trecerea în revistă poate să continue după plac. Galeria acestor contemporani, și strămoși în același timp, e vastă cit țara.

¹ Tăiate în lemn, desenate și colorate de profesoara Laura Vlad (Lugoj).

Dar nu numai viața cotidiană, costumul, casa, arhitectura, cîmpul cu fîntînile și cu troițele, sau cimitirul cu crucile de lemn, și cu stîlpi, pe care coboară porumbelul sfîntului Duh, poartă pecetea unui stil pitoresc. Același stil determină și tot ce ține de imaginație, metafora în cîntec și în descîntec, coloarea și fantazia superstiției sau ale proverbului.

„Pitorescul“ a invadat metafizica și mitologia populară cuprinse în superstiție sau în credințele deșarte. În Bucovina se crede că femeia, care vrea să se facă frumoasă, trebuie să se spele cu apă din care bea curcubeul. Rețeta e poetică. Eficacitatea ei ar fi neîndoielnică și fără greș, păcat numai că remediul propus e condiționat de circumstanțe irealizabile. Superstiția aceasta, ca și multe altele la fel, confirmă însă invazia pitorescului pînă și în magia populară. Într-o regiune din Moldova se crede că lemnele, pe cari le-ai ars în zi de iarnă, își pun noaptea frunzele lor pe fereastră. Această viziune pitorească despre stafiile frunzelor denotă un intens animism și o impresionantă mitologie fragmentară. Aceeași pitorească mitologie și în următoarele exemple. În Transilvania se crede că în lună șade Avel cu capul spart de Cain, care îl ține aplecat peste un ciubăr, ca să i se scurgă sîngele. Cînd ciubărul va fi plin, vor pica din el trei picuri pe pămînt. Pămîntul se va aprinde: vremea de apoi. E o stranie viziune de pitoresc apocalips. În Bucovina se crede că nu e bine a vărsa mazăre pe jos, căci ele ar fi lacrimile Maicii Domnului (a se vedea: *Credinți și superstiții* de Artur Gorovei, col. Acad. Rom. 1915).

Cînd pitorescul pătrunde înțelepciunea populară, aceasta ia înfățișarea „sfătoșeniei“. Proverbele românești sunt cele mai adesea produsul unei înțelepciuni, alimentate de simțul pitorescului. Anton Pann, „cel isteț ca un proverb“, a avut în valul de romantism — prietenos poporului — de-acum un veac, fericita inspirație de a aduna proverbele noastre și de a le grupa după subiect. Pentru fiecare mănunchi a dat și o *Poveste a vorbei*, o anecdotă, o povestire versificată, drept tilc al proverbelor. Iscușința neobișnuită și duhul pitoresc, pe care Anton Pann le-a pus în legarea proverbelor în rachete cu explozii multicolore, și exegeza naivă, ce le-o alătură, fac din *Povestea vorbei* una din cele mai originale și mai simpatice cărți ale literaturii noastre. Unele mănunchiuri de proverbe sunt atît de strîns și de firesc legate în zale, încît le crezi creațiuni dintr-un singur bloc. Uneori proverbele se dezvoltă unul din celălalt cu o spontaneitate gilgiitoare, ca

poveștile din *O mie și una de nopți*. În Anton Pann s-a întrupat pe deplin întâia și ultima oară proverbul românesc și spiritul latent al acestuia. Apariția lui Anton Pann a fost în felul său desăvârșită. Ce s-a mai făcut după el, se reduce la un adaos mecanic de colecțiuni. Nu s-a mai găsit un al doilea, care să trăiască în aceeași măsură proverbul, să aibă același tact, aceeași dragoste și vioiciune în întrebuintarea lui, ca Anton Pann. Proverbele sunt aforismele poporului, dar ele au un ce greu definibil, aproape cu neputință de realizat unui creator cult, anemiât de îndoielile reflexiei: un firesc, ce înduplecă inima și inteligența cea mai incoruptibilă, o grație a întâmplătorului, ceva mai presus de bine și rău, ceva mai presus de adevăr și neadevăr. Avem proverbe care prin finețea lor par niște cuvinte de spirit azvirlite pe cimp unul altuia, de zei-plugari. Avem proverbe, care sunt biciuri de foc și proverbe care, înainte de a se preface în cuvinte, au fost flori. Unele, discrete, deschid orizonturi metafizice. Altele sunt surîsuri desprinse dintr-o stăpinită resemnare în fața vieții. Unele au uritul obicei al dascălilor, care moralizează. Altele un umor izbăvitor de tristețe. Adincime, joc, grotesc, înțilnești la fiece pas. Nu la oricare țăran, firește, dar în belșugul de înțelepciune al celui țăran fără de nume, sintetizează supremă a geniului unui întreg popor, rămas aproape același prin cel puțin zece veacuri. Observație, căreia nu-i scapă nici o nuanță a realității, interpretare adeseori divinatorie a existenței, spirit ce se joacă cu relativitatea valorilor, imaginație care fixează pentru eternitate o icoană grăitoare, găsești din plin în înțelepciunea acumulată în acea miraculoasă memorie a poporului numită tradiție. Trebuie să deschizi pagini de mare literatură ca să mai găsești imagini plastice și pitorești ca aceasta: „fătarnicul mănincă sfinți și scupă draci“; ironii ca acestea: „fă-ți cruce mare că dracul e bătrîn“; răutăți naive ca aceasta: omul sărac și nevoiaș „se îmbracă numai pe dinăuntru“; sau imagini sugestive precum următoarea: „ochii omului sunt din mare, fiindcă se bucură tot la mare“. Cit privește vioiciunea imaginației, dătătoare de semnificații, țăranul nostru ia biruitor concurența cu oricare din vecinii săi. („Dintr-un răsur iese și trandafir și mărăcine.“ „Unde nu e pisică, șoarecii steag ridică.“ „Bătaia e totdeauna din rai.“ „Nime-nă nu e ușă de biserică.“ „Nebunul nu asudă, nici la vale nici la deal.“ „Din coada pisicii sită de mătase nu se face.“ „Mincinosul se îmbolnăvește cînd spune adevărul.“ „Luminarea se aprinde pentru cei ce văd, nu pentru orbi.“ Blestemul: „S-ajungi

slugă la cai albi“. „Ascultă cucu, pină-ți cîntă.“) Acest peștit și scinteietor proverb intrupează desăvîrșit înțelepciunea clădită pe imagini și pe pitorescul naturii.

Dragostea de pitoresc, de detaliu, de podoabă, de arabesc, de coloare, e o trăsătură caracteristică tuturor balcanicilor, ca și celor din orientul apropiat, adică băștinașilor din Asia Minoră. Această obștească dragoste de aparență peștită, excesivă, violentă, cu toată atmosfera rezultînd din ea, o cunoaștem din călătoriile noastre sau ale altora sau cel puțin din literatura romanticilor, care au relevat-o întîia oară cu mai multă insistență. Setea de coloare, de amănunt, de variație, de belșug de forme, jocul sieși suficient al imaginației, beția ornamentului și aventura arabescului, se realizează în sud-estul european și în răsăritul apropiat, ca haină a unei întregi culturi, parcă spre a întări o dată din plin teoria frumosului ca „finalitate fără de scop“. Ajunși aci trebuie să ne întrebăm dacă această împrejurare, pe care nimeni n-o va tăgădui, nu posedă o semnificație mai profundă, ce trece dincolo de faptul în sine. Care e sensul ascuns al acestei orientări insistente spre pitoresc?

Apusul a îndrăgit și el, în diverse timpuri și locuri, pitorescul. Dar orientarea lui spre pitoresc a fost mai puțin excesivă, mai accidentală, niciodată atît de substanțială și de permanentă ca a răsăriteanului. Dragostea de pitoresc apare în sufletul apuseanului, bunăoară după o saturație de rigorism spiritual sau după privațiuni cărora le e supus ca citadin chinuit de monotonia zidurilor afumate și a cotidianului mecanic și nefiresc. Dragostea de pitoresc a răsăriteanului nu apare numai din cînd în cînd, ci constituie o dominantă psihologică. Această dragoste a răsăriteanului mai are apoi și alt substrat subconștient, decît al apuseanului. Dragostea de pitoresc a apuseanului este aceea a unui om, care din pricina închistării sale în abstracțiuni sterile, sau din cauza traiului silnic în cătușele civilizației, a pierdut natura, și care prin reacțiune se simte îndrumat să-și creeze un surogat al ei. Dragostea de pitoresc a răsăriteanului este aceea a unui om, care solidar cu natura, vrea o îmbogățire și o întrecere debordantă a ei printr-o lume-podoabă. Dar mai există între dragostea de pitoresc a apuseanului și aceea a răsăriteanului și o altă deosebire, care merge în adîncime. Dragostea de pitoresc a apuseanului e de obicei despoiată de orice substrat metafizic. Apuseanul iubește la anume ceasuri ale istoriei sale „pitorescul“, fiindcă simte nevoia să

fugă de monotonie și abstracțiune. Evadînd, el se identifică epicureic cu acest pitoresc. Altul e cazul răsăriteanului. Pentru a înțelege orientarea spre pitoresc a acestuia, trebuie să pornim de la un fapt, care la întâia privire s-ar părea lăturalnic, dar care aruncă unele lumini esențiale și ultime asupra acestui involburat aspect răsăritean. Ne referim la existența unui misticism cu totul particular, care aparține Asiei Minore. E vorba despre un misticism doctrinar, care a creat multe școale în cadrul culturii islamice. Acest misticism doctrinar nu ar fi atît de răspîndit pe cît este, dacă la temelie sa n-ar sta un misticism latent popular, ce poate fi întîlnit pretutindeni în regiunea despre care vorbim. Să însemnăm că potrivit misticismului, endemic la acea răscruce de continente, misterul divinității e conceput într-un chip cu totul aparte. Misterul divinității e închipuit ca un ce „ascuns“, ca un ascuns, care, pentru a se putea arăta, are nevoie de haină, de aparențe. Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme și colori. Orice lucru e o manifestare a divinității. Divinitatea nici nu se poate manifesta altfel decît prin lucruri, prin forme, prin detalii concrete, prin pitoresc. Dumnezeu își impune pitorescul ca mod de a se arăta. Pitorescul e deci revelație. Cu cît pitorescul e mai divers și mai intens, cu atît plenitudinea revelației e socotită mai nestirbită. Sentimentul acesta metafizic e în chip firesc însoțit de o prețuire din cale afară a pitorescului, de o prețuire, care duce în cele din urmă la exaltarea pitorescului, la un cult al pitorescului. Poporul românesc e situat la marginea unui cîmp peste care plutește această atmosferă de cult al pitorescului. Întreaga peninsulă balcanică ni se pare întrucitva contaminată de atmosfera aceasta. Problema pitorescului ca orientare spirituală are deci varii aspecte și dimensiuni:

1. Există o orientare spre pitoresc cu totul accidentală și de suprafață, chiar dacă ia proporții de mare amploare și chiar dacă e obștească într-o anumite regiune sau epocă. Surprindem o asemenea orientare de pildă la popoarele apusene, sau în romantismul european.

2. Există o orientare spre pitoresc, care echivalează cu o determinantă stilistică, inconștientă, organică, constitutivă. Această orientare poate să invadeze în sens creator toate domeniile de manifestare ale vieții spirituale și culturale. Determinanta poate fi și un puternic organ de asimilare a unor influențe străine.

Ea figurează ca atare de pildă în matricea stilistică a poporului românesc.

3. Există o orientare spre pitoresc ca dominantă stilistică. În cazul acesta orientarea ia proporții de cult, țîșnit dintr-un insondabil și copleșitor sentiment metafizic. Pentru spiritul astfel orientat „pitorescul” devine „revelație” a dumnezeirii (Asia Minoră).

DUH ȘI ORNAMENTICĂ

Ornamentica artei populare se învrednicește, sub diferite unghiuri, și nu mai puțin decât alte plăsmuiri ale geniului anonim, de toată atențiunea celui, care analizează determinantele stilistice ale unei culturi. Ornamentica, prin invenția ei de forme libere, de sine stătătoare, ades mai presus de natură și de orice context al ei, ornamentica prin născocirile ei liniare, prin ritmica și prin colorile utilizate, trebuie privită ca expresie directă, ca spovedanie și comunicare a unui duh. Ornamentica e depozitara unor taine colective: din avintul sau din frăgezimea unei linii, din preferința arătată dreptei sau arcului, din accentul pus pe masa compactă sau pe motivul rarefiat, din sublinierea figurației naturale sau a geometrismului abstract, se poate, cu ajutorul intuiției, a puterii analitice necesare și a empatiei, reconstitui oarecum „grafologic“ duhul unei populații. Plăsmuind forme ornamentale, omul crede că se dedă unui simplu joc. În realitate acest joc înseamnă autotrădare, mărturisire, rostire, manifestare involuntară, a unei substanțe secrete. În apus grafologia trece astăzi drept o tehnică, după unii chiar drept o „știință“, care, prin cuceririle și succesele ei de netăgăduit, și-a asigurat un locșor, chiar și în considerația, totdeauna tirzielnică, a oficialității universitare. Experiențele grafologice de până acum asigură un destul de serios temei ideii că formele și configurațiile scrisului uman se integrează, cu o putere simbolică, în vaste și complexe configurații psihologice. Configurațiile scrisului și conformațiile psihologice manifestă secrete corespondențe, putînd fi privite ca aspecte ale aceleiași semnificații unice, sau mai bine, ca părți corelative ale unui întreg organic. Grafologii încearcă să reconstituiască omul dintr-o sedilă, cum paleontologii reface balaurul dintr-o unghie. Pe baza ornamentice, pe care arta populară de pretutindeni ne-o așterne ca un dar la picioare, se poate proceda la un fel de grafologie colectivă, în stare să ne reveleze aspecte dintre cele mai ascunse ale duhului unei populații. Ar fi și în cazul acesta vorba despre o corespondență tainică de configurații:

de o parte sufletul uman, de alta plămuierea ornamentală. Depinde numai de priceperea tălmăcitorului de visuri (și ornamentica e un vis) descoperirea echivalenții. Vom încerca o asemenea tălmăcire, plimbându-ne prin arta populară europeană. Osteneala va fi poate răsplătită de rezultatele pe care le întrezărim. Ne suride anume posibilitatea de a stabili pe această cale câteva trăsături caracteristice ale duhului românesc. Ornamentica, la care ne vom referi, ține de arta textilă, de ceramică, de sculptura în lemn etc.

Pornim din Elveția. Ceramica elvețiană, alcătuită mai ales din ulcioare cu capac de metal, din blide sau din cărămizi de cămin smălțuite, prezintă o ornamentație, în care recunoști numaidecît florile domesticite ale grădinilor, sau cele evadate din nou în sălbăticie, ale pădurilor alpine. Laleaua este un motiv frecvent. Între flori, care reprezintă probabil peisajul, se schițează adesea silueta muzeală a unei biserici sau a altor clădiri reprezentative, vrednice de a fi gravate în memoria smălțului. Citeodată în acest amestec fragmentar se rătăcește fără de nici o logică un motiv acvatic, de pildă un păstrăv. Blidele, predominant multicolore, de nuanțe grase, adesea întunecate, sătule, oferă ochiului curios un fond de desene: vreun vinător eternizat pe luciul fragil, fără de măreția simbolică a lui Wilhelm Tell, dar pedant redat pînă în cele mai mici detalii, ca să recunoști cel puțin genul proxim al penei de la pălărie și calitatea nasturilor jiletcei. Desenul blidelor reprezintă scene familiare sau idile, bunăoară vreo cucoană cu mandolină și căței. Verdele, roșul-brun împestrițează, dîndu-i viață, această ceramică. Geometrismul este aproape absent în această ornamentică, reducîndu-se în general la însăși forma obiectului. Geometrismul, în funcție de util, pare deci dictat mai mult de rostul practic al obiectului decît de considerente estetice. Ceramica e în orice caz foarte încărcată, ca ornamentație; abundă motivele naturaliste sau de intenție naturalistă. Belșugul decorului e prea greoi, pentru a comunica simțămîntul beției; el derivă mai curînd dintr-un fel de meschină nevoie de a utiliza orice spațiu disponibil. Locul gol, precum marginea blidului, e adesea umplut cu slovele medievale ale unei maxime biblice, sau ale unei înțelepciuni nu lipsite de burghez umor. Pornind din Elveția spre răsărit vom descoperi cam aceeași ceramică în Austria, unde se cultivă motive naturaliste de același gen. Ornamentica manifestă aci totuși o ușoară tendință, dacă nu spre stilizare, cel puțin de simplificare. Formele sunt în general mai sumare și colorile poate mai vesele. În această regiune, de un specific climat

spiritual, apar mai des, precum e și foarte firesc, motivele catolice: de pildă mielul cu crucea subsuoară. E vorba și în cazul acesta de o variantă locală a unei arte ornamentale, răspîdită pe un vast teritoriu, în țările apusene. În arta populară din apus, sau din Europa centrală, de ex. în cea germană, ne întîmpină în afară de motivele naturaliste și motive naturale schematizate după un calapod geometric impus de material (în țesături de pildă de însuși mersul itelor). Schematizarea figurilor naturale nu rezultă dintr-o necesitate organică de stil, ci e artificială, sau, în cazuri optime, cerută de materialul utilizat. Ornamentica germană redă scene de viață, de ale epocii, bunăoară, ca o pauză a duhului de disciplină, idile cu soldați rococo, citeodată, din lipsă de spontaneitate imaginativă, aspecte de orașe sau, ca o obsesie școlară, motive biblice, cum ar fi pomul paradisiac cu Adam și Eva, reprezentați mai mult pentru morala fabulei decît pentru frumusețea priveliștei. Sub unghi coloristic predomină nuanțele de roșu și albastru, alăturate întîmplător, fără interes pronunțat pentru armonia lor. Reminiscențe și infiltrații de origine cultă, proprii goticului, barocului, clasicismului, se amestecă și se împletesc stăruitoare printre motive și urzeli ornamentale din viața de la țară. În orice caz, aici, spontaneitatea nativă a artei populare pare grav alterată și stinjenită de influențe „culte“, „majore“. Artă populară, trădată de ideea ei imanentă, devine soare-sec, penibil și steril clișeu, ecou fără substanță proprie, stîrnit de un coplesitor model, care este cultura majoră a orașelor. Ornamentica populară e supraincărcată și fără de nici o logică interioară; în ea fac nuntă arabescul simplist cu totul lipsit de harul inchipuirii și motivele naturale transcrise întocmai după natură, sau geometrizzate, cînd mai violent, cînd mai ușor, după porunci intrinsece materialului întrebuintat. Trebuie să ne ducem pînă departe spre miazănoapte pentru ca să găsim o artă populară, ce și-a mai păstrat ceva din vigoarea și calitățile de altădată. Adică pînă în țările scandinave. Ne vin în amintire, în acest pomelnic ilustrativ, acele vase de lemn, de băut, în chip de pasări stilate, împovărate de o ornamentație crestată, de un geometrism dinamic, alcătuit din linii radiante, din viguroase arcuri întretăiate, și vopsite cu gust și cu un remarcabil, sobru simț al combinației coloristice. Linia unduitoare susținută, cercul solar, repetat ca să închipuie un lanț, șarpele multiplu împletit, sunt motive care se văd din belșug pe mobila țărănească, pe obiectele gospo-

dărești. Colori, pline dar mate, tonuri adinci, niciodată strigătoare, se întregesc complementar în acorduri de orgă. Toate aceste aspecte, precum și motivele de animale mitologice, aduse cu poveștile, de la miazănoapte de sub candela lumii, de la miazăzi, sau din celălalt tărîm, pe nume: grifonul, ursul, leul, care împodobesc adesea căminele, amintesc atît prin dinamica lor, cit și prin glasul viguros și profund al colorii anume intenții ale goticului ancestral scandinav. În Norvegia și în Suedia apare, mai ales în arta textilă, un involt și vinjos geometrism, foarte consecvent sub unghi stilistic. Motivele naturale sunt stilizate unitar, geometrismul le întregeste asonant: în toate este aceeași mișcare viguroasă, aceeași neliniște căutătoare, care-și găsește noima și tilcul în sine însăși. Simți în ornamentica scandinavă prezența unei voinți suverane, care se complace în viziuni de ansamblu, stăpînitor situată în centrul unui cîmp străbătut de linii de forță. Înaintînd spre nord, vom găsi în Finlanda, o artă textilă, care prin felul ei ne inițiază în tainele subpolare. Țesăturile finlandeze au nu numai prin material, ci și prin ornamentație, un aspect poros, lînos, moale: geometrismul formal al ornamenticeii finlandeze imită parcă, mărite sub lupă, cristalele destrămate și fără consistență ale zăpezii. Mai departe nu credem că e necesar să urmărim vînatul. Ne întoarcem deci în zone mai temperate.

Nu ne oprim decît în grabă tangențială asupra ornamenticeii franceze, spaniole și italiene. Ornamentica ceramiceii populare franceze variază motive de același soi ca și partea cea mai mare a ceramiceii apusene: florile, păsările, animalele, figurația umană; motivele iau doar o înfățișare locală. Ornamentica franceză se singularizează însă prin procedeele ei mai economice, ea nu e așa de încărcată precum aiurea, ea e rarefiată și de o compoziție mult mai ritmică. Colorile, spre care înclină francezul, vibrează de o reținută căldură. Broderiile spaniole prezintă o ornamentică de un pronunțat geometrism, adesea de pătrățele și de o compoziție foarte densă și compactă, în colori vii, dominante fiind roșul, negrul, albul, violetul. Cit privește ceramica, ornamentica spaniolă, dacă se face abstracție de unele motive locale, cum ar fi taurul, și unele infiltrații maure, nu se recomandă prin trăsături prea specifice. Artă textilă italiană o socotim printre cele mai încărcate și mai variate ca ornamentică: aci se ivește din plin și acel geometrism dreptliniar, al cărui zenit îl vom putea admira apoi în peninsula balcanică. De notat numaidecît este că acest geometrism apare în Italia (de ex. în Abruzzi) impur, intermitent

sfișiat de motive animale, de figurație umană și de aproape savante reminiscențe mitologice. În ornamentica populară italiană se păstrează, îngrămădite pînă la saturație, vechi zăcămintе de infiltrații urbane. De obicei figurile animale și umane sunt abrupt geometrizate, sau alcătuite din unități geometrice prin însumare. Colorile ornamentale sunt pline, chiar strigătoare, de preferință fiind utilizate — roșul, verdele, albul, galbenul, negrul. Fața țesăturii nu posedă nici un cîmp liber, ci e în întregime cotoplită de beția ornamentală, spațiul disponibil devenind un adevărat bilci de motive și colori. Spațiul e tratat cu respect utilitarist, nici un locșor nu e îngăduitsă rămîna pîrloagă. Ceramica italiană a păstrat totuși ceva din gravitatea ceramicii romane, ascultînd în genere de poruncile unui stil mai puțin încărcat, decît al artei textile.

Luînd în studiu arta textilă, broderii, covoare, scoarțe, cit și ceramica din peninsula balcanică, vom găsi cea mai bogată documentație pentru o ornamentică extrem de variată, care, după regiuni, aduce, cînd mai mult, cînd mai puțin, cu ornamentica noastră populară. Iată de pildă ornamentica textilă neogreacă: de la întîiul contact cu ea ne izbește împrejurarea că geometrismul liniar, cu paralelele sau cu întretăierile sale de drepte zbucnite în figuri de mare și întortocheată invenție, devine stăpînitor, și adesea exclusiv. Ornamentica aceasta geometrică, cu sau fără cîmp intermediar, e cele mai ades foarte densă; încărcată, pînă la a nu-ți mai da răgazul să răsufli. Colorile sunt de multe ori violente. Cînd există un cîmp intermediar, acesta e nu arareori negru sau roșu, cu îngăduință și față de alte colori; figurile ornamentale, închipuite din jocul sprinten al riglei, se desprind albe pe cîmp negru, sau aurii pe cîmp cărămiziu, etc., etc., combinațiile de colori putînd fi cele mai felurite. Se găsește și o ornamentație, care nu aduce de loc cu a noastră: un fel de figuri, care amintesc pietrele nu tocma regulate ale unor ziduri ciclopice. Ele apar în masă compactă. Motivele naturale, precum plante și animale, sunt mai rar utilizate. Constatarea ni se pare valabilă mai ales pentru Grecia de nord. În Atica geometrismul dreptliniar mai cedează, făcînd loc unui geometrism mixt, în care intervine și linia curbă. În Grecia insulară aceste moduri de geometrism apar amestecate, alăturîndu-li-se și motive naturaliste. În unele insule, ca în Creta, ornamentica e de o complexitate și de o virtuozitate foarte savantă, exemplul nemaiputînd fi

citat sub nici un unghi ca termen de comparație cu arta noastră populară.

Prin ce se deosebește în fond ornamentica artei populare neogrecești de aceea a artei românești? Ornamentica românească, cea geometrică, este în general mai stăpinită, mai sobră, mai puțin încărcată, de o invenție figurativă mai simplă. În ornamentica românească avem adesea a face cu un foarte susținut geometrism dreptliniar, cită vreme în Grecia geometrismul e mai abrupt, mai zigzagat, mai involt, mai exploziv. Unele motive, cum sunt acelea pe care le-am comparat cu bolovanii ciclopici, lipsesc la noi chiar cu desăvîrșire. De altă parte în ornamentica noastră, cu deosebire în aceea a scoartelor, se utilizează mai mult decît în cea greacă, motive naturale „stilizate“, cum ar fi floarea și mai ales frunza sau ramurile. La noi motivul e frecvent ca „frunza verde“ în poezia populară, al cărei corespondent ornamental el și este de fapt. (A se vedea scoarțele oltenesti.) Stilizările proprii artei românești sunt expresia unei vădite nevoi de stil; ele nu reprezintă simple schematizări abrupte, geometrize, dictate de tehnica sau de materialul artei. Stilizarea se face de-a dreptul împotriva structurii materiale și a dezideratelor ei. Ornamentica noastră suportă multe epitețe, dar ar refuza ofensa de a fi numită „încărcată“; mai cu seamă dacă se ia ca termen de comparație arta, dolda de ciorchinii decorului, a popoarelor vecine. Sub unghi coloristic grecii își au idoli lor, care nu sunt și ai noștri. Ei manifestă o predilecție pentru „colorile“ mai tari, cită vreme românul preferă „nuanțele“, nuanțele fine, stinse, stoarse din singele diafan al buruienilor. Pînă a nu se introduce colorile chimice, curcubeele industriale, care au pervertit priceperea și au stricat cu totul gustul poporului, rețetele noastre coloristice alcătuiau o întreagă îngerească alchimie. Asemănările și deosebirile de ornamentică formulate mai sus, și altele de abia întrezărite, ne îndreptătesc să afirmăm că arta populară neogreacă și cea românească se raportă una la cealaltă — ca „barocul“ la „clasic“, ca „ionicul“ sau „corinticul“ la „doric“. Vom scuti cetitorii de osteneala de a-și mobiliza cunoștințele de istoria artelor, precizînd că e vorba de-o simplă comparație graduală. Ornamentica noastră, de un aspect de singulară distincție, de o discreție de mari nuanțe, de o simplitate refugiată în subtilități, și de o măsură clasică, apare în arta neogreacă diferențiată pînă la forme parazitare, altoite și supraaltoite, și pînă la sublinieri de o exuberanță și specificare barocă. Se înțelege de la sine că prin acești termeni

(„clasic“ și „baroc“) nu facem de loc aluzie la motive și aspecte stilistice, care ar fi „clasice“ și „baroce“ în accepția obișnuită, ca denumiri ale unor stiluri culte și majore. Prin „clasic“ și prin „baroc“ nu înțelegem decît moduri și grade de complexitate, în întrebuițarea unor motive, cari în fond nu sunt nici clasice, nici baroce, ci simplu populare. Întrebuițăm deci acești termeni ca în regula de trei, într-un înțeles, care circumscrie numai proporția. Cînd se întîmplă ca românul și grecul să dezvolte aproximativ același geometrism sau unele motive stilizate, românul aderă la moduri mai stăpinite, mai reținute, mai puțin ostentative. (Adăugăm că în ornamentica și în arta populară sud-est europeană figurația umană atît de frecventă în apus și în Europa centrală, e aproape absentă. Aceste popoare se feresc să redea figura umană, cum mahomedanii ocolesc reprezentarea divinității. E în joc desigur o anume sfială cu substraturi magice. În iconografia balcanică se cultivă totuși din plin și figurația umană, dar aceasta redă exclusiv personaje religioase: trinitatea, sfinții, biblici și legendari. Aceste personaje sunt, prin chiar atributele și calitatea lor sacră, la adăpost de orice înriurire magică și vrăjitoarească.) Să continuăm considerațiile comparative. La celelalte popoare balcanice, mai ales slave, geometrismul pare a-și pierde dominanța exclusivă, făcînd loc și motivelor naturale. Motivele vegetale și animale iau în arta acestor popoare uneori un aspect vădit naturalist, departe de orice intenție stilistică. Colorile ornamentale, căroră li se închină toate aceste popoare, sunt adesea tari; arta lor fuge de nuanță. Tot ce nu e saturat, li se pare mort. E aci desigur o chestie de gust. De altă parte și geometrismul sud-slav este în asemănare cu cel românesc, mult mai încărcat, mai bombastic. Figurile sunt compoziții complicate, parazitare, rezultate din încrucișarea tuturor formelor geometrice: zigzaguri suprapuse patratelor și cercurilor, radiantul suprapus crucii, etc. Se mai remarcă în ornamentica sud-slavă o penibilă inconsecvență lăuntrică, adică un strigător amestec de stiluri: geometrismul apare, împotriva oricărei legi și corespondențe interioare, împerecheat și cu ornamentația de gen naturalist. Acest dezacord iritant îl constatăm și în arta populară ucraineană și rusească. Simțul stilistic mult mai exclusivist, al românului, adoptă în toate împrejurările numai imbinarea geometrismului cu motive naturale stilizate. Această orientare e așa de obștească românească, încît orice abatere poate fi cel puțin în principiu privită ca „străină“. La secui, care se pot mîndri cu o frumoasă artă populară, se re-

marcă, alături de ornamentica „naturalistă“, un geometrism masiv, alcătuit în preponderență din linii curbe și din volute. În satele secuiești am putut ghici ici-colo reminiscențe de baroc major. Foarte consecventă cu ea însăși este — trebuie să o recunoaștem — arta populară cehoslovacă: în comoara ei de podoabe stăpinesc suverane motivele vegetale, naturale, doar puțin simplificate și viu colorate. Ornamentica cehoslovacă ocolește grijulie orice geometrism dreptliniar; ea adoră alături de pitorescul grădinăresc, îndeosebi linia curbă, arcul, sinuozitățile mixte, spirale, ca ale cercelului viței-de-vie. Grație ambianței sale istorice, arta populară cehoslovacă se resimte, poate mai tare decât oricare alta, în afară de cea austriacă, de reflexe culte, urbane, majore, ale stilului baroc. Nu credem să exagerăm afirmând că arta populară cehoslovacă poartă în fizionomia ei anume eredități bastardizate de ale barocului cult, cum de pildă arta populară românească aduce cu sine din veacuri ceva din statica bizantină și ceva din statica preistorică.

Ne-am străduit în rindurile de mai sus să răzbatem prin desişuri pînă în pragul „esențelor“ artei populare din diferite țări. Operația diferențială și examenul tipologic n-au fost cu puțință decât în crochiu sumar, firește. Ne-am mărginit înadins la ornamentică, fiindcă pentru sufletul uman generator, aceasta e foarte dătătoare de măsură și deosebit de concludentă. Din cele cîteva caracterizări rezultă oricum că artei populare românești și ornamentice ei i se poate atribui un loc privilegiat în studiile de filosofie a culturii. Arta populară românească se bucură de virtuți intrinseci excepționale, în ciuda faptului că i se pot opune sub diverse unghiuri fenomene paralele spre comparație. Aproape orice comparație, obiectiv desfășurată, se mintuie, după cum văzurăm, într-un final de judecată în avantajul nostru.

Cît privește faimosul geometrism și năzuința de stilizare, proprii artei noastre populare, e cazul să se facă următoarele apropieri și diferențieri:

1. Există un geometrism copiat oarecum după natură: poate nu suntem prea departe de adevăr afirmînd că în ornamentica finlandeză se găsesc figuri destrămat-poroase, alcătuite pe axe imagine, și uriaș crescute, după chipul cristalelor de zăpadă.

2. Există un geometrism de invenție, dincolo de formele naturii, viguros și liniar-dinamic, ca în țările scandinave.

3. Există un geometrism de asemenea de invenție, liniar-abrupt, cvadratic sau zigzagat, bogat diferențiat, încărcat, ca în Grecia.

4. Există un geometrism de curburi, de arcuri și volute, ca la slovaci sau la secui.

5. Există un geometrism de invenție, predominant dreptliniar, static, relativ rarefiat, discret: la români.

Cît privește întrebuințarea ornamentală a motivelor naturale (plante, animale, oameni), diferențiem de asemenea mai multe moduri:

1. Motive naturale, redate naturalist sau mai ușor simplificate: exemple în toată arta apuseană, dar și în arta tuturor vecinilor noștri.

2. Motive naturale schematizate geometric, după considerente tehnice și materiale. Ilustrații se găsesc în arta de pretutindeni.

3. Motive naturale stilizate dintr-o năzuință stihială. Un exemplu în această privință ne oferă arta populară românească. (Ea nu e însă unicul exemplu.)

Modurile coloristice sunt de asemenea mai multe. Se întrebuințează:

1. Colori vii — fără prea mult interes pentru armonie (Elveția, Germania).

2. Colori viguroase, armonice (Suedia).

3. Colori fine, de nuanță (Franța).

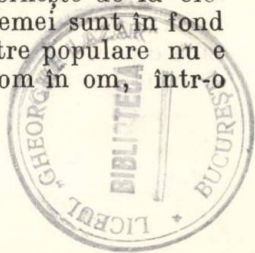
4. Colori tari, strigătoare (Țările slave).

5. Colori stinse (Țara românească).

În asemănare cu ornamentica altor popoare înconjurătoare, cea românească reprezintă cazul rar al unei arte populare de natură clasică, în sensul că e măsurată, discretă. Ea întrunește, dincolo de acest aspect, și alte calități. Ea împreună într-o viziune sintetică, geometrismul static, năzuința stihială în tratarea motivelor naturale și orientarea spre nuanță coloristică, ceea ce dă împreună un complex de determinante deosebit de armonic, un mănunchi simfonic de acorduri parcă prestabilite. Complexul e singular, dacă nu prin fiecare din determinantele sale, atunci în totalitatea sa; el nu reconstituie un fenomen de aiurea. El e unic. Acest complex, așa cum ni se prezintă, constituie o constelație, care figurează o singură dată pe cerul duhului uman. Aceasta în pofida tuturor comparațiilor, pe care constelația le-ar îngădui, unilateral, sub diferitele sale aspecte.

Desigur că ornamentica populară românească, variat ilustrată prin exemplele chilimurilor oltenesti, a scoarțelor moldavobasarabene, a costumelor de pretutindeni, a maramelor, troi-

țelor, ouălor încondeiate, etc., nu posedă decît prea puține motive și elemente de desen sau de culoare, pe care să i le putem atribui cu exclusivitate. Într-o asemenea situație se găsesc însă cele mai multe popoare. Zonele de circulație ale motivelor și ale elementelor ornamentale, și hotarele etnice, nu se acopăr. Înțitiile debordează pe cele din urmă. Învățații, sau mai bine zis călătorii noștri, care au făcut înțitia oară cunoștință cu elementele ornamentice asemănătoare celor românești din peninsula balcanică, din Lituania sau din Suedia, s-au văzut, în naivitatea lor, nevoiți să-și ascundă un fel de sentiment de decepție, dacă nu chiar de consternare. Ei s-au simțit oarecum deposeați prin surprindere și pe cale nedreaptă de un patrimoniu, ce li se părea definitiv asigurat. Călătorii români, amăriți și jenați, se vedeau în chip neașteptat puși în fața unui fapt nou, care-i făcea să creadă că arta populară românească ar fi mai puțin originală, decît și-au închipuit. Aceste decepții sunt înțrucitva explicabile, dar în fond prea puțin motivate. Din analizele de mai sus, s-a putut vedea, că orice afirmație cu privire la o preținsă lipsă de originalitate e gratuită. Asemenea afirmații dezvălesc doar o deficiență a sensibilității aceloră, care le enunță. Originalitatea artei populare românești există. Ea există dincolo de generozitatea circulatorie a anumitor motive și elemente în arta unor popoare megieșe. Să ni se dea voie să nu punem aici sub nici o formă problema originii acelor motive și elemente comune. Din punct de vedere istoric, problema ni se pare încă foarte departe de pragul iluminat al unei soluții. Ce datorăm traciilor? Ce e aric? Ce derivă din Asia Minoră? Ce e bizantin? Ce descinde din zone egiptene sau coptice? Ce e de obirșie „geologică”? Jocul acesta de întrebări e ispititor, dar rămîne joc sau duce la sfadă întrespecialiști. Pe noi ne interesează înainte de toate originalitatea de fapt, fenomenală, a artei populare românești, iar aceasta credem că o putem constata în primul rind pe un podiș înalt și eterat, dincolo de elementele ei ca atare, care pot să fie călătoare ca vîntul, ce nu ține seama de vămile neamurilor și de străjerii văzduhului. Originalitatea artei noastre populare, cit privește ornamentica, o identificăm în aspecte, care depășesc motivele grosier optice. Fiind de natură funcțională, ea scapă investigațiilor de metodă simplistă, care pornește de la elemente și se oprește la elemente. Termenii problemei sunt în fond destul de clari. Dacă originalitatea artei noastre populare nu e de motive, care se mută, precum căscatul din om în om, într-o



întreagă regiune continentală, această originalitate poate să țină totuși de ordinea mai puțin sevizabilă a faptelor funcționale, ea poate fi un coeficient de raportare, de dominanță a motivelor și elementelor, sau de dozaj al acestora. În adevăr, sub unghiul dominanței și al dozajului, descoperim că în ornamentica românească suveranitatea geometrismului dreptliniar și a figurației stilizate e mai hotărâtă decît în altă parte, iar dozajul între geometric și motive organic-stilizate — nicăieri așa de echilibrat. Arta populară românească excelează așadar printr-o consecvență stilistică de mare accent. Dar ea mai excelează și prin altceva: prin măsura și prin ritmul manifest în distribuția motivelor. Cît echilibru și cîtă măsură în întrebuițarea elementelor „decorative“ și a „cîmpurilor“! Ce alternanță de plin și gol, de accent și neaccent, de substanță și spațiu, de pildă în chilimurile oltenesti cu cîmpurile lor ultramarin albastre sau roșii închise, și în covoarele basarabene cu fondul negru, în care respiră liber motivele vegetale. Popoarele vecine, mai ales cele peninsulare sufăr de un fel de horror vacui, cîtă vreme românul e cel din urmă, care să se lase pradă acestei frici de gol. Golul nu e simțit din partea românului ca un neajuns, care trebuie neapărat desființat, ci ca un mediu necesar articulării unui ritm. Golul nu e privit ca un cadru, care trebuie numai decît umplut cu ceva, ci ca element constitutiv și integrant al viziunii artistice. Prin funcția pozitivă a golului, a vidului, a cîmpului, ca factor ritmic, prin acest mod degajat, arta populară românească reprezintă în răsărit o insulă de duh european într-o regiune de artă asiatic congestionată, într-o mare de exuberanță, de excese și de strălucire cel puțin barocă și plebee, dacă nu barbară. Această poziție insulară ni se pare în orice caz cu atît mai remarcabilă, cu cît duhul, de care pomenim, se realizează într-un capital disponibil de motive, care nu sunt vest — sau central-europene, ci particulare sau de circulație regională. Spuneam „duh european“. Europeanismul e a se înțelege de astă dată ca duh al măsurii, care caracterizează în genere spiritul european în comparație cu cel asiatic, sau cu cel al răsăritului apropiat sau cu cel arab-mediteranean. Nu este așadar vorba de un europeanism de motive, ci de un europeanism de învederată atitudine spirituală.

La cele cîteva trăsături de originalitate să mai adăugăm încă o particularitate, care, dacă nu ne aparține în chip exclusiv, e totuși cu osebire pusă în relief de arta populară românească.

Atențiunea noastră e îndrumată spre tehnica specială, de virtuțile căreia, îndeobște ignorate pînă acum, se resimte geometrismul și năzuința stihială proprii artei populare românești. Notăm că atît geometrismul cît și năzuința stihială, consecvent și programatic urmărite ca atare, sunt prin chiar felul lor, pîndite de o enormă primejdie. Și anume de primejdia de a cădea în abstracțiune moartă și fără vibrație, de a degenera în clișeu hieratic, nenoroc căzut la un moment dat asupra spiritului bizantin. Geniul românesc s-a priceput să ocolească în chip minunat acest pericol de autoanulare. Despre influența bizantină asupra artei noastre populare, asupra iconografiei sau arhitecturii bisericești, s-a scris suficient la noi, fără de a se istovi însă toate nuanțele problemei. Vom recunoaște că influența a fost considerabilă. În studiile ce s-au făcut a rămas însă neremarcant un fapt, în aparență accidental, în realitate de o însemnătate capitală. Critica artistică prea raționalizantă și unilaterală, nu îndeajuns aplecată asupra subtilităților stărilor de fapt, a luat notă de influența bizantină asupra artei românești, dar n-a prea înțeles reacțiunea românească declarată deodată cu acceptarea înriuririi. „Reacțiunea” există totuși. Românul opune stilului bizantin, pretutindeni unde acesta a fost adoptat, o tehnică specială, prin care se înconjură primejdiile inerente acestui stil. Problema trebuie deci pusă fără ocol. Reacțiunea preventivă, instinctivă și nu conștientă, împotriva mortificării, consistă în aplicarea unei tehnici „organice”. Cert, stilul bizantin invită, prin chiar legea sa interioară, la virtuozitate, care duce inevitabil la o artă abstractă, mumificată. Țăranul român, acceptînd să slujească unui canon stihial, s-a ferit cu îndreptățită sfiială de obligațiile virtuozității. Românul realizează în icoanele pe sticlă, sau pe lemn, figurația umană și supraumană de înfățișare stihială, înconjurîndu-se totdeauna de anume stingăcii și devieri de la norma perfecțiunii, prin ceea ce stilul hieratic dobîndește un aer organic și viu. Farmecul cu totul particular al acestor icoane se datorește unor interferențe de tendinți polare: năzuința stihială, hieratică, nu e rece dusă pînă la capăt, ci e atenuată prin contraponderea tehnice organice. Virtuozitatea savantă, care pe plan stihial sfîrșește totdeauna în desăvîrșire țeapănă și conformistă, seacă și sterilă, repugnă instinctului artistic al țăranului nostru, ca tot ce e artificial, și pare înadins ocolită. Țăranul român a optat în arta sa ornamentală stăruitor pentru acel geometrism dreptliniar, pe care am încercat să-l definim.

Interesant și demn de relevat e că țăranul se va feri totuși să tragă o linie dreaptă cu rigla; aceasta atît în arta textilă sau în ornamentica smalturilor, cît și în arhitectură. Utilizarea riglei, reale sau fictive, nu este pentru țăranul nostru un temei pentru înălțarea frumuseții. Tratarea unui subiect după criteriile riglei i se pare o perversiune, o denaturare a rosturilor și rîndu-ielilor artistice. „Linia“, realizată de mîna țăranului-zugrav sau arhitect, va manifesta în consecință totdeauna anume abateri vii de la definiția liniei. Linia va prezenta totdeauna anume perceptibile iregularități: de aci aspectul însuflețit al acestui geometrism. Euclid corectat de zvicnirile singelui. În ornamentică românul iubește stihialul, dar el îi imprimă o pulsație; tot așa românul iubește stihialul, dar acestuia el îi dă un aspect, sub care palpită viața. Pe acest plan de semnificații „stîngăcia“ încetează de a mai fi stîngăcie, fiind ridicată la rang de noimă. Ocolirea virtuozității ni se pare tocmai în acest mod de artă, geometrizantă și stihială, mai necesară decît în oricare alt mod. Este tocmai ceea ce țăranul român a nimerit cu un splendid instinct. Vom descoperi în arta populară românească o sinteză de tendinți opuse, o polaritate de un ultim rafinament, soluționată cu mijloace primare și necăutate, pe temeiul unei uimitoare intuiții despre sensul artei. Această echilibristică între tendinți opuse, între geometrism stihial și organicism, această armonie sub auspiciile echivocului, l-a ferit pe țăranul român de desăvîrșirea mortificantă. Virtuozitatea l-ar fi condus spre o artă, în aparență mai învoaltă, dar în realitate de o mai redusă complexitate și semnificație interioară. Sasul din Ardeal, în puțina sa artă populară, sau secuiul chiar, dar și celelalte popoare din preajma noastră, au desfășurat adesea o virtuozitate mai susținută decît românul, dar arta lor nu emană atîta vibrație. Arta vecinilor e totdeauna de sens unic, mai aproape de clișeu, mai precisă, mai seacă, mai industrială, mai de tipar, mai de serie, mai neînsuflețită. În arta populară românească înfloresc un mănunchi de imponderabile. Definirea lor pune probleme funcționale, de raportare a unor elemente, de dozaj al unor năzuinți polare, de evidențiere a unor interferențe. Aceste puncte de vedere o dată stabilite, originalitatea artei noastre și a complexului ei de determinante apare inteligenței teoretice tot așa de clară ca și intuiției.

Ornamentica	Geometrismul	Motivele naturale	Coloarea	Compoziția	Aspecte stilistice
1. Scandinavă	liniar, viguros, dinamic	animale, umane, vegetale, puternic stilizate	colori pline, nu strigătoare	ritmică armonică	consecvență, stil dinamic, prezența voinței
2. Neogreacă	dreptliniar, zigzagat, cvadratic	vegetale, animale, schematizate	colori vii	încărcată, horror vacui	nu totdeauna consecvent sieși, virtuozitate
3. Cehoslovacă	de curburi, mixt, volute	dominante cele vegetale simplificate naturalist	colori violente	ritmică, ornamente și cîmpuri	consecvență, aspect baroc
4. Franceză	reduc la minim	vegetale, animale, umane, naturalist simplificate	nuanțe calde	rarefiată, degajată	discreție
5. Germană	reduc	vegetale, umane, animale simplificate geometrizate	colori vii sau mate	accidentală	aspect burghez
6. Sud-slavă	geometrism mixt	naturale, geometrizate	colori strigătoare	încărcată	inconsecvență, aspect bombastic, plebeic.
7. Ucraină	geometrism mixt	naturale, schematizate	colori strigătoare	încărcată	inconsecvență, aspect bombastic, plebeic
8. Românească	dominant dreptliniar	vegetale, animale, organic stilizate, uneori geometrizate	colori stinse	rarefiată, degajată, ornamente și cîmpuri	consecvență, stil static, distincție

DUH ȘI ORNAMENTICĂ (tabelă)

DESPRE DOR

Completăm cele spuse cu privire la înclinarea spre „nuanță” și „discreție” cu încă vreo câteva lămuriri și considerațiuni, care n-au putut fi intercalate în capitolele precedente. Înclinarea spre nuanță și discreție a poporului nostru nu e vizibilă numai în preferința arătată, de pildă colorilor „stînse” sau rarefiatului în ornamentală. Există un corespondent sau un pandant al acestei înclinări, în muzică și în poezie. În cîntecul popular românesc, în doină, în cîntecul de dans, în bocete, substanța sonoră e alcătuită în mare parte din tonuri intermediare, imprecise, de stăruitoare „nuanțare” a stărilor sufletești. Cîntecul nostru popular se mișcă cu o uimitoare siguranță pe linia acestor tonuri intermediare atît de labile în ele înșile, și pe cari urechea așa de bucuros le-ar dezagrega, împingîndu-le spre pozițiile fără echivoc ale portativelor. Ce varietate de nuanțe în aparenta monotonie de ansamblu a cîntecului popular. Și ce discreție în modulațiile melancolice ale acestui cîntec al nostru, în asemănare cu excesele de disperare ale muzicei din Asia Minoră, care în unele privințe aduce de altfel cu muzica noastră.

Un alt exemplu al înclinării spre nuanță ni-l oferă substanța lirică a poeziilor noastre populare, bogat înflorită cît vegetația unei lumi întregi. Stările cele mai des cîntate și exprimate sunt, precum se știe: „dorul”, „jalea”, „uritul”. Ori toate aceste stări, care alcătuiesc substanța celor mai multe poezii populare, sunt stări de „nuanță”. Nici unul din cuvintele dor, jale, urit nu e traducibil în altă limbă. Ele denumesc stări sufletești românești. Fiindcă a traduce de pildă cuvîntul „dor”, prin „Sehnsucht”, nu înseamnă a traduce, ci a circumscrie o neputință. Cuvinte de asemenea natură constituiesc impermeabilitatea unui grai. Starea „dor” e așa de particulară și așa de mult împletită din nuanțe, încît de ea țin pînă și vocala și consonantele înșile ale cuvîntului „dor”. Asemenea cuvinte nu „înseamnă” numai ceva, ci ele fac parte, prin chiar sonoritatea lor, din ceea

ce ele înseamnă. Și tot așa e cazul stării „jale“, și al stării „uritudinii“.

Situația se complică și se nuanțează și mai mult, când trecem la exprimarea poetică a acestor stări. Să supunem unui examen infinitesimal sau unei „analize spectrale“ — dorul ca motiv liric. O cercetare a colecțiilor noastre de poezii populare ne va lămuri degrabă că adesea dorul nu e cîntat prin intermediul obiectului, spre care e orientat (iubita, casa, familia, peisajul); dorul e cîntat pentru el însuși, ca stare aproape fără obiect, ca stare al cărei obiect e oarecum retăcut sau numai discret atins. Cu alte cuvinte dorul se transformă adesea dintr-o stare subiectivă în obiect liric. Unii cercetători, cu discernămintul insuficient familiarizat cu astfel de subtilități, și seduși poate și de unele aparențe, au afirmat că poezia noastră populară „personifică“ dorul. Să ni se dea voie să credem că termenul e insignifiant și că nu redă procesul negrăit de fin, ce are loc în sufletul popular. În realitate nu e vorba atît de o personificare, cît de o „ipostazare“ a dorului. Diferența e considerabilă, atît prin ea însăși, cît și prin efecte. Dorul e socotit cînd ca stare sufletească învîrtoșată, ca o ipostazie, cînd ca o putere impersonală, care devastează și subjugă, cînd ca o vrajă ce se mută, cînd ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firei, ca un alter ego, ca o emanație materială-sufletească a individului. Cîntărețul tratează dorul în consecință: i se închină sau se luptă cu el, îl transmite sau îl primește, îl macină ca pe o materie, îl seamănă ca pe o plantă. Atîtea forme ale dorului nu prea pot fi subsumate categoriei „personificării“. Dar toate suportă și solicită epitetul, ce l-am propus. Poporul ipostazează dorul. Și la fel — jalea, uritul, norocul, etc. Cîteva exemple:

Pe unde umblă dorul
Nu poți ara cu plugul,
Că s-agață plugu-n dor,
Trag boii de se omor;
Pe unde umblă jalea
Nu poți trece cu grapa
Că s-agață grapa-n jele,
Trag săraci vacile mele.

sau:

Măi badiță, bunule,
Sămăna-ți-aș numele,

Să samăn numele tău
Mestecat cu dor de-al meu.
Și din al tău să răsară
Floare mîndră, floare rară,
Să răsar-un rosmarin,
Din al meu un trandafir, etc.

sau:

Cită boală-i pe sub soare
Nu-i ca dorul arzătoare,
Că dorul unde se pune
Face inima cărbune.
Cită boală-i pe sub lună
Nu-i ca dorul de nebună,
Că dorul unde se lasă,
Face lacrimelor casă.

sau:

Ș-am auzit, auzit,
Că este moară de vînt
De macină la urît.
Nu știu Doamne ce aș da
Moara aia de-aș afla
La urît aș măcina,
La urît, cu feldera.

sau:

Maică norocelul meu
L-au băut boii-n părau,
Nu știu boii l-au băut,
Ori eu noroc n-am avut,
Nu știu boii l-au mîncat,
Ori Dumnezeu nu mi-a dat.

sau:

Frunzuliță merișor
Măi bădiță, bădișor,
Nu-mi trimite-atîta dor
Și pe vînturi și pe soare,
Și pe cald și pe răcoare,

Și pe stele mărunțele
Și pe zbor de rîndunele,
Trimite-mi mai puțin
Și vină și tu cu el.

(Citate după H. Teculescu, *Pe Mureș și pe Timave*, Sighișoara, 1929.)

Procedeul acesta, primar și subtil în același timp, al ipostazării dorului, jalei, uritului, etc., ferește poezia populară de două grave neajunsuri: de efuziunile sentimentalismului și de ariditatea alegorismului. Dacă poetul popular ar cînta din starea subiectivă ca atare, ar cădea repede într-o pernicioasă poezie sentimentală. Obiectivarea ipostatică a stării e o soluție găsită prin instinct împotriva acestei primejdii. De altă parte dacă poetul ar „personifica” starea sufletească, el ar aluneca degrabă în desfriul sec și fără ecou al alegorismului, ca poezia bizantină de pildă. Simpla ipostazare îl pune la adăpost și de această primejdie, menținîndu-l într-o naivitate apropiată de viața și trăirile reale. În orice caz ipostazarea stărilor sufletești ține de stilul naivității noastre populare. Mai însemnăm că lirica aceasta a ipostaziilor care se ține deopotrivă departe de excesele sentimentalismului, cît și de fantazia abuzivă și neputincioasă, inerentă alegoriei, se încadrează de minune, ca un exemplu mai mult, în acel duh al nuanței și al discretei cumpătări, propriu creației poporului nostru.

Amatorii de speculații ontologice ar putea, în legătură cu examinarea stării „dor”, să facă și o excursie laterală prin „filosofia existențială”. Le servim sugestii pentru un itinerar, care pe noi înșine nu ne seduce deocamdată. Gîndirea contemporană a încercat, mai ales sub influențe kierkegaardiene, să definească specificitatea existenței umane în mijlocul lumii. Heidegger, celebrul gînditor german contemporan, s-a însărcinat să încerce o asemenea reducere a existenței umane la substanța ei lirică de ultimă expresie. El s-a oprit la termenul „îngrijorare”. Nu-și face Heidegger o iluzie crezînd că definirea existenței umane ca atare, prin substanța ei lirică, ar putea să dea o formulă absolută? Ne încuviințăm dreptul să ne îndoim de valabilitatea generală a definiției. Unui român, în legătură de singe cu matca etnică, i s-ar putea ușor întimpla, încercînd să-și făurească o filosofie existențială, să circumscrie aceeași substanță prin termenul „dor”. Dorul s-ar revela deci ca ipostază românească a „existenței”

umane. Probabil că atmosfera psihologică de după război, prea catastrofică, l-a făcut pe Heidegger să vadă existența omului într-un fel destul de budist, ca îngrijorare și ca existență spre moarte, spre „nimic”. Dacă se ține seama de omniprezența dorului în poezia noastră populară, s-ar putea aproape afirma că existența e pentru român „dor”, aspirație trans-orizontică, existență care în întregime se scurge spre „ceva”.

INTERMEZZO

Sub învelișul permeabil al culturii noastre folclorice, care a îngăduit în cursul timpurilor netăgăduite procese de osmoză, se găsește un nucleu iradiant și consistent. E „matricea stilistică”, inalienabilă, a duhului nostru etnic. Ne-am alternat în cele de mai înainte interesul și efortul întru fixarea citorva determinante ale ei. Ilustrarea materială a acestor abstracte străduinți ar putea să umplă volume. Cum din parte-ne ne-am propus să ne menținem la o anumită altitudine filosofică, fertilă înainte de toate prin sugestii, nu ne putem îngădui aglomerarea documentară. Am căutat să conturăm determinantele stilistice, nu atât în calitatea lor de cadre ale unei culturi consumate, cit în calitatea lor de potențe creatoare. Determinantele alcătuiesc o matrice relativ atemporală, o substanță în mare măsură ne-atinsă de contingentele vremelnice și istorice. Această matrice reprezintă identitatea cu sine însuși a românismului în cursul veacurilor; ea constituie permanența și puterea noastră, în aceeași măsură ca plasma germinativă; ea e porțiunea noastră de „omenească veșnicie” în succesiunea necurmat împropătată a generațiilor. Matricea stilistică colaborează la definirea unui popor tot așa de mult ca singele și graiul. Ea poate să crească sau să scadă, dar cînd se stinge, se stinge și poporul. Această matrice stilistică, mănunchi secret de puteri eficiente, este de altfel singura noastră mare „tradiție”. Tradiția noastră, care se confundă cu matricea stilistică, nu e de natură temporală, nici heraldică, sau istorică. În apus „tradiția” e alcătuită din însumarea pedantă a unui trecut, din galerii strămoșești, din cronica unor fapte, din răbojul strămoșilor, din urmarea generațiilor sub scutul magic al aceleiași steme, țărănești sau aristocratice. Tradiția are în apus un caracter istoric, muzeal. Tradiția e acolo contabilitate retrospectivă, timpul călcînd peste morminte, trecutul acumulat în prezent, memorie și atmosferă memorială. O tradiție în acest înțeles, de pulbere de oseminte așezată pe ambianța vieții, lipsește la noi. Tradiția noastră e de natură

mai invizibilă; ea nu permite decît o formulare metaforică sau metafizică. Tradiția noastră e mai atemporală, ea se confundă cu potențele stilistice creatoare, neistovite, „magnifice ca în prima zi“. Tradiția noastră e matricea stilistică, în stare binecuvîntată ca stratul mumelor. Mocnind uneori, neînterupt vie, ea se manifestă în timp, deși, măsurată cu orizontul nostru efemer, ea e mai presus de timp. Creatoare fiind, tradiția aceasta a noastră, are un caracter „muzic“, iar nu „muzeal“. În apus tradiția e semn de vîrstă, de multe ori o povară; despărțirea de ea înseamnă revoluție liberatoare. Tradiția noastră e fără vîrstă ca frunza verde; ca matrice stilistică ea face parte din logosul inconștient. O despărțire de ea ar însemna apostazie.

În paginile, ce urmează, vom transcrie unele fețe vremelnice ale modului, cum s-a revelat matricea stilistică în mersul cu noroc atît de schimbăcios al „istoriei“ noastre. Vom vedea că istoria noastră, judecată cu singurele măsuri legiuite, adică după criteriile, ce se desprind de la sine din matricea ei stilistică, ia adesea o înfățișare problematică, și că nu avem de fapt o singură istorie, ci mai multe feluri de „istorii“; o istorie de tip deplin cîteva veacuri, pe urmă o istorie de tip ezitant, și uneori de tip diminuat.

EVOLUȚIE ȘI INVOLUȚIE

Termenul de „istorie“ posedă, în afară de definiția vagă, de toți întrezărită, ce i se atribuie în întrebuințarea cotidiană, și alte definiții, care nu sunt de circulație, ci rezultatul unei aprofundări de natură filosofică. Semnificația termenului a fost în ultimile decenii obiectul unor vii dezbateri. Pentru cugetul simplificator și aproximativ al omului de toate zilele, care folosește cuvintele ca banul care umblă, „istoria“ este suma evenimentelor și a prefacerilor, ce au loc într-un anume timp, într-un domeniu oarecare al activității umane, de un interes supraindividual. Pentru conștiința de toate zilele „istoria“ coincide cu dimensiunea temporală a existenței și a activității omenești, care, prin importanța ei, răspunde unor interese, mai mult sau mai puțin colective. Definiția e ușurată de orice balast, abordabilă, — ea nu sperie pe nimeni. Sub acest unghi fapte „istorice“ ar fi de pildă crearea unei legi, căreia i s-a supus sau împotriva căreia a reacționat la un moment dat o colectivitate; tot așa viața, cu sau fără războaie, a unui domnitor; întemeierea unei instituții de binefacerile căreia s-a bucurat, mai mult decât unul singur, plămuirea unei opere de artă, care a stîrnit sau poate să stîrnească un interes obștesc, sau cel puțin un interes mai larg decât al individului creator. (Acest interes stîrnit nu e, firește, și un criteriu pentru valoarea operei.) Unde sunt doi adunați în numele unui interes comun, e și „istoria“ între ei. Această definiție a istoriei, ca dimensiune temporală a existenței și a activității umane de un interes depășind sfera individuală, se bucură de colaborarea și aderența noastră cotidiană. Semnificația ei e mai mult simțită, decât clar articulată. Definiția aceasta ține așadar de graiul obișnuit și de simțul comun, pline de utile obscurități, și nu obligă de loc o conștiință critică. De multe ori însă aprofundarea, chiar și cea mai conștiincioasă, a unei idei sau a unui termen, nu face decât să confirme definiția de circulație, îmbogățind firește semnificația. Conștiința critică nu face abstracție de semnificația uzuală a termenului, ci

li sporește doar caratele. Istoricii, mai ales aceia, cari și-au adâncit puțin perspectivele, ceea ce nu se întâmplă tocmai așa de des, vor găsi că sensul uzual al cuvântului „istorie“ nu e greșit, însă cam incomplet și anemic. Pentru a atribui unui fapt oarecare epitetul „istoricității“, iubitorii de zări mai adânci vor cere în consecință ca faptul să îndeplinească neapărat și alte condiții decît cele implicate de definiția cotidiană. Orice concepție de natură filosofică va fi desigur de acord să înscăuneze „istoria“ în dimensiunea temporalității, și tot așa să pună sub sceptrul ei faptele care aparțin activității umane de interes supraindividual. Conștiința critică sau de o orientare mai sintetică și mai vizionară va cere însă ca aceste fapte umane să se integreze într-o linie ritmică sau de vastă continuitate, într-o dinamică de anume anvergură, în forme și într-o dialectică, pline de semnificații speciale, care depășesc tîlcul vieții individuale și cărora insul le este subjugat ca unor puteri majore. Aceasta e „istoria“ ca existență de înalt format și de o logică interioară cu totul particulară, ca entitate vastă, ca amplă înlanțuire, care implică inițiative individuale, dar nu se explică prin ele.

Încercată cu cele două definiții, una obișnuită, cealaltă filosofică, Istoria românilor ne apare sub aspecte paradoxale. Întîia definiție, care satisface doar simțul comun, e incapabilă de a acoperi întocmai înțelesul multiplu al acestei istorii. A doua definiție, care-și sporește obiectul cu o perspectivă, este adesea ca o haină prea largă, pe care realitățile noastre istorice nu o umplu decît parțial. Această de a doua definiție pune adeseori faptele în situația delicată de a fi mult întrecute de ideea „istoricității“.

În Dacia Traiană a existat, sub unghiul etnic, o populație relativ mixtă, de-o remarcabilă cultură populară și de o nu mai puțin impunătoare civilizație urbană. Cultura populară, mai ales, trebuie să ne-o închipuim vecină cu înflorirea. Nodurile urbane, cu dinamismul lor și cu linii de forță răspindite în cîmpul și în substanța culturii populare, nu se găseau desigur la un nivel vital și spiritual inferior celor din alte regiuni europene, unde „istoria“ avea să-și declare atît de vajnic înaltele ei febre creatoare. În Dacia Traiană situația prezenta sub toate aspectele condiții optime pentru îngheizarea și declanșarea unei „istorii“ de viguroasă linie interioară, fie în cadrul imperiului, fie independent de imperiu. Dar au venit năvălirile, așa-zise barbare,

care mai întâi au zguduit și pe urmă au distrus cadrul acestor posibilități de istorie. Începuturile românismului coincid astfel cu o „retragere“ din „istorie“, și din toate posibilitățile ei ritmice și dialectice, într-o viață nu lipsită de cultură, nu despoiată de forme, dar anistorică. Pentru câteva veacuri viața pre-românească și apoi românească a fost nevoită, sub presiunea evenimentelor, ce se desfășurau fulgerător pe drumurile și în văzduhul Daciei, să renunțe la „istorie“, să se retragă adică într-o existență organică-sufletească, oarecum atemporală. Această existență, de o fizionomie proprie, era condamnată să se mențină închistată într-o autonomie redusă. Autonomia era tocmai suficientă pentru apărarea, cel puțin pasivă, a acestui fel de existență. Ea era tocmai suficientă și pentru a salva anume posibilități imanente pentru împrejurări mai prielnice. Pre-românismul s-a retras gasteropodic în scoica sa, unde în veacurile de somn aveau să se infiripe întiilele determinante ale matricei stilistice românești. Românismul era adăpostit în așezări uneori sătești, mai adesea însă în cătune de munte sau în stînile ciobănești. Istoria de înaltă anvergură presupune totdeauna, ca organ al ei, o populație de energii organizate. Istoria, ca izbucnire pe plan major a unor potențe stilistice, nu se poate decît anevoie închipui fără de o dinamică pornită din puternice centre de viață, avînd la dispoziție cultura sătească, materialul și sufletul uman, rural, ca un substrat sau ca un mijloc efectiv utilizabil. Focarele de viață concentrată, cu raze emise pentru canalizarea energiilor anonime, sunt purtătoarele sau cel puțin coeficientul cel mai important al istoriei, ca „istorie“. Cînd populația din Dacia pre-românească a părăsit, nu de bună-voie și nici din proprie inițiativă, această viață potențată și de forme complexe, ea se retrăgea eo ipso din „istorie“ într-o viață anistorică. Viața anistorică e stăpînită de categoriile și de imperativele organicului; ea nu îngăduie potențelor stilistice decît manifestări pe un plan minor. E foarte probabil așadar că acea populație nu-și părăsea cu totul cultura. Ea renunța mai ales la angrenajul material al unei culturi, și la toate posibilitățile de a-i da o expresie învoaltă sau monumentală. Cultura se reducea de acum în cazul cel mai grav și mai penibil la plasma ei germinativă, permițînd totuși, după împrejurări, și manifestări de dimensiuni diminutive, de altfel singurele manifestări compatibile cu această viață, ce voia simplu să se conserve, sub ocrotitoare auspicii anistorice. Limba românească păstrează, ca nici o altă limbă

romanică, vădite rămășițe ale aceluși proces, de lungă durată, al retragerii din „istorie” în viața de tip „organic”. Iată două cuvinte românești, care mărturisesc despre acest proces: „pămînt” și „bătrîn”. Cuvîntul „pămînt” derivă din latinul „pavimentum”, care însemna „arie făcută din pietriș și mortar bătut, podea de cameră, pavaj de stradă, stradă pavată cu piatră sau cărămidă”. (C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, I, ed. I, p. 132.) Derivația filologică a cuvîntului „pămînt” nu mai oferă desigur nici o problemă. Cu atît mai interesantă e evoluția semantică, de la „pavimentum” la „pămînt”. Valorosul istoric, încercînd să-și lămurească evoluția semnificației, crede că „strămoșii au fost așa de impresionați de trăinicia acestor drumuri și în general a construcțiilor romane, se vede foarte numeroase în Dacia, încît au dat cuvîntului «pavimentum»... un înțeles pe care nu-l mai are nici o limbă romanică, anume acela de pămînt” (*Ibid.*, p. 132). Explicația nu e lipsită de ingeniozitate, dar tilcul evoluției ce a avut loc, pentru ca „pavimentum” să devină „pămînt”, nu ni se pare prins în toată amploarea sa. „Pavimentum” e un termen de civilizație urbană sau de civilizație stăpînită de cea urbană, un termen, care implică o anume participare a populației, care îl întrebuintează, la un cadru de viață „istorică”, de tip relativ monumental. Termenul își pierde apoi acest înțeles în întregime, adoptînd un altul, acela de „pămînt”, care, oricît l-am analiza, nu mai implică decît o viață „organică”, fără de nici un aspect major istoric. Evoluția semnificației ni se pare o frumoasă mărturie, cîntărind mai mult decît orice document, despre procesul de retragere al unei populații din „istorie” într-o viață de orizonturi organice. Evoluția semnificației „pavimentum-pămînt” este o dovadă despre o schimbare totală a stilului de viață, mutat de pe un plan major, pe un plan minor. Fenomenul trebuie văzut în toată amploarea sa, cu atît mai mult cu cît poate fi sprijinit și cu alte mărturii analoage. Nu e vorba despre o oarecare schimbare trecătoare, ci de o schimbare profundă, totală, de tip de viață, și fără întoarcere la poziția o dată părăsită. Despre această mutațiune mărturisește și evoluția plină de tilc a cuvîntului „veteranus”, care devine „bătrîn”. Sensul cuvîntului „veteranus” (soldatul de o viață care a trecut la pensie cu drept de împămîntenire) presupune un fundal de civilizație, de caracter major, istoric. Ori, semnificația cuvîntului îndură o mutațiune, oprindu-se la acea designată în limba românească prin cuvîntul „bătrîn”. Sensul cuvîntului „bătrîn” nu mai posedă

ca fundal decît o viață de orizont organic și anistoric. Orice alt înțeles sau subînțeles, care ar aminti de „veteranus”, s-a atrofiat. Invităm pe istoricii și filologii noștri să cerceteze mai de aproape evoluția semantică a diverselor cuvinte românești, care au ca rădăcină niște termeni latini legați la obirșie de noțiuni proiectate pe un fond de civilizație istorică, majoră. S-ar confirma credem degrabă procesul, pe care-l bănuim și la care ne referim. Întrezărim aproape existența unei legi psihologice-filologice, care ar îngădui eventual să fie formulată astfel: cuvintele latine designînd noțiuni, proiectate pe un fond de civilizație istorică, majoră, sau se vor pierde, sau pînă să devină românești, vor adopta în genere un înțeles, care nu mai implică decît un stil de viață organică. Acest efect de transpunere dintr-un tip de viață într-altul, trebuie scrutat cu toată atențiunea cuvenită¹. Cuvintele latine de o semnificație, care nu implică o civilizație sau o viață istorică pe plan major, tind a-și păstra în limba românească — înțelesul original (granum-griu, stella-stea, fulgur-fulger, cicuta-cucută, coelum-cer, etc., etc.), fără ca alterările de sens să fie însă excluse. Alterările, deplasările de sens ale cuvintelor de acest soi sunt în orice caz mai accidentale și se explică simplu numai prin întrebuițarea lor „metaforică”. Un alt interesant document pentru procesul de retragere a pre-românilor din „istorie” într-o viață de tip „organic” este de pildă și cuvîntul „oaste”. El derivă din „hostis”, care după cum se știe în latinește înseamnă „dușman”. Sensul cuvîntului românesc „oaste” datează deci tocmai dintr-o epocă, în care pre-românii se dezbrăcaseră de viața pozitivă, majoră, în cadrul unui stat, adaptîndu-se la o viață anistorică, de aspect organic, într-o țară, în care armatele nu mai erau ale lor, ci totdeauna ale dușmanilor (hostis). De unde încetul cu încetul cristalizarea semnificației de astăzi a cuvîntului „oaste”. Nu am stărui asupra fenomenului, dacă nu i-am atribui oarecare însemnătate, și sub alte unghiuri. În adevăr, o întrebare se ridică: întrucît acest fenomen de evoluție semantică, implicînd o transpunere radicală de la un tip de viață pe un plan major la un tip de viață pe plan minor, ar putea forma un

¹ Iată cîteva cuvinte, care ar putea veni în discuție în ordinea aceasta de idei. Înainte de toate însuși cuvîntul „cuvînt”, care derivă din „conventum” (înțelegere-convenție, întrunire; în franțuzește „conventum” a dat „couvent” = mănăstire). „A depărta” = „de quartare” (de la „quartus”), care înseamnă „a alunga dintr-un cartier al urbei”. „Femeie” = „familia” (ca noțiune juridică). Etimologiile sunt citate după *Etymologisches Wörterbuch der rumänischen Sprache* de Sextil Pușcariu (Heidelberg, 1905).

document istoric cu privire la continuitatea românismului în Dacia Traiană? Procesul, de incommensurabile efecte, al retragerii din istorie într-o viață de tip organic, ni se pare că nu ar fi putut avea un tot așa de pregnant profil în sudul Dunării ca în nord. În sudul Dunării populația pre-românească, și apoi românească, rămânând în imperiu sau la marginea imperiului, a fost de fapt tot evul mediu, într-o formă sau alta, mult mai angajată la viața „istorică”, decît în nord. Această împrejurare sporește probabilitatea pentru teza că evoluția semnificațiilor, despre care vorbim, s-a putut produce mai lesne în nordul Dunării. Punem aici cu toată precauția cuvenită numai termenii unei probleme, vrednică de a fi atacată cu tot aparatul științific. Ar fi interesant să se cerceteze întreg vocabularul nostru sub acest aspect, să se scruteze, adică, urmele lăsate pe corpul cuvintelor, în chip de stigme semantice, de marele proces al retragerii din istorie într-o viață de tip organic.

Aspectele geografice ale acestei retrageri pun o chestiune de fapt mult mai secundară. Unii istorici, mai catastrofici, înclină să imagineze refugierea ca o retragere totală în munți, alții atenuează grozăvia veacului și-i multiplică pitorescul închipuind retragerea și ca o ascundere în pădurile de șes. Importantă în ambele cazuri nu e atît retragerea într-un peisaj sau altul, cit retragerea duhului unei populații, care renunță la istorie, la viața de tip major, și se salvează în viața de tip organic, minor. De aci încolo portativul major „istoric”, al Daciei, este ocupat de cîntecul altor populații și noroade, care se așază aci, mai vremelnic sau mai statornic, după cum le îngăduie steaua singelui și a norocului. Ele vor deveni stăpînitore, fiind angajate tot timpul în ritmul și în rețeaua dinamică a „istoriei” ca atare. Semînții revărsate din coșul Mumei Noroadelor, semînții germanice, hunice, slave, bulgare, avare, pecenege, cumane, ungare, toate au venit, au stat, s-au dus sau au rămas. Mulți dintre cei rămași s-a întîmplat să fie absorbiți de buretele anonim al unei populații autohtone, care nu voia în nici un fel să se lase tîrîtă în „istorie”. Aceasta era trăsătura cea mai izbitoare a populației autohtone. În adevăr timp de o mie de ani aproape, pre-românii și românii manifestă un fel de atitudine instinctivă de autoapărare, care se poate numi boicot al istoriei. Ei nu se adună în mase organizate, ca să se lanseze în acțiuni de largă desfășurare, care i-ar fi ademenit epic, în istorie. O populație, în care cîtva timp a trăit poate vag amintirea unei vieți de tip major, boicota instinc-

tiv, pe urmă chiar și fără de acea amintire, orice încercare de a o smulge din viața de tip organic și de a o atrage în virtuțile și în apele istoriei. Ea presimțea că această istorie, ce se făcea și se desfăcea în protuberanțe inconsistente, nu putea în nici un chip să fie a ei. Nu mai puțin populația românească, fixată la un moment dat nu numai într-un anume peisaj, ci și într-un anume orizont interior, care formează cadrul său stilistic, dezvoltă pentru ea o viață sufletească și materială, religioasă și culturală, cînd mai plină, cînd mai redusă, o autonomie firească în limitele îngăduite de vitrege circumstanțe, totdeauna însă numai pînă la malul alviei, în care curge cu valuri gilgiitoare „istoria”. Ori-zontul interior al acestei populații era cel „mioritic”. Acest orizont s-a constituit ca un cadru al unui anume sentiment al destinului, și coincidea cele mai adesea și cu mediul fizic (plaiul), în care s-a statornicit, cu deplasări sezoniere, omul român. Sub unghiul organizării vieții sociale, acest „orizont” nu se putea realiza prea amplu, din cauza stăpînirilor suprapuse: el se reducea la viziunea „țării”; țara era alcătuită de obicei dintr-o vale între liniile unor dealuri sau măguri. „Țara”, o entitate de natură aproape miraculoasă, o vietate ținută laolaltă și însuflețită de magia unui riu, coincide oarecum cu o unitate ritmică a spațiului mioritic. Autonomia acestor unități, supuse exterior unei stăpîniri străine, era desigur considerabilă. Populația românească arăta o rezervă împinsă pînă la boicot — e vorba despre un boicot firesc și nu lucid organizat — față de stăpînirea recunoscută exterior, dar nu lăuntric. Stăpînirea, planînd deasupra ca zodiacul, dar și schimbăcioasă ca zodiacul, nu s-a dovedit niciodată în stare să răpească pe români în volbura istoriei ei. Acest boicot al istoriei, foc arzînd sub cenușa marelui liniști, era înțelepciunea vitală a strămoșilor noștri, darul cu care au fost binecuvîntați deodată cu frunza verde. Cînd împrejurările îngăduiau o destindere, „țările” românești respirau, făcînd exerciții de expansiune. În veacul al nouălea, ungurii, la sosirea lor, au găsit voevodate sau cnezate românești, pe cale de a-și începe „istoria”, pe temei de inițiativă proprie, plină de verzi făgăduinți. Așezarea ungurilor, apăsări pecenege și cumane au zădărnicit apoi din nou manifestarea acestui potențial istoric, pentru încă o mie de ani în Transilvania, pentru cîteva veacuri în Muntenia și în Moldova. Trei sute de ani după așezarea ungurilor în cea mai bine aleasă pustă a pîndelor, se găsesc indicii istorice mai presus de orice îndoială, despre formațiuni românești cvasietatiste, ezitante și de minus-

culă înfățișare, în Muntenia. Una dintre aceste formațiuni cîștigă apoi, e greu de știut în ce împrejurări și prin ce mijloace, dintr-o dată o preponderență decisivă, luînd o temerară, puternică inițiativă de angajare a populațiunii românești, pe o linie majoră, creatoare de istorie. Matricea stilistică românească se trezea și încerca să se realizeze învoaltă, năzuind spre roade depline, cum sunt cele obținute prin autoaltoirea unor vlăstare alese pe un trunchi naiv și sălbatic. E negrăit de impresionant cit de consecvent și de liniar crește și cit de persistent se consolidează, pas cu pas, sentimentul spațial al întiilor creatori de istorie românească. Poate nu e tocmai lipsit de interes să se amintească împrejurarea că populația daco-romană s-a retras din viața de tip major în timpul, cînd imperiul roman își pierdea definitiv suveranitatea asupra regiunii noastre, și că românii se încumetă din nou în viața de tip istoric sub auspiciile de periferie, s-ar putea zice tragic-favorabile, create fără de voie de o altă mare formațiune imperială, de cea mongolică. (Cineva se întreba dacă nu cumva i-a ajutat pe acest drum al găsirii sinelui și exemplul cavalerilor teutoni, care, o mină de oameni, au știut așa de bine să se organizeze prin părțile locului?) Evocarea timpului e posibilă doar prin imagini și ipoteze. Fapt e că dinamica aceea, de început, nu poate fi asemănată decît cu a seminței trezite. Ce efervescență celulară, de vigoare embriologică, creatoare de stat și de istorie între Carpați și Dunăre în partea a doua a secolului al XIII-lea! Se încerca un proces, cu fața hotărît îndreptată spre viitor, tocmai învers celui ce se petrecuse o mie de ani în urmă. Trecutul era definitiv uitat. Rămășițele rare erau atribuite unor fapte de poveste, uriașilor. Începea ceva nou. Probabil că și despre acest nou proces s-au păstrat mărturii lingvistice. Nu ni se pare tocmai exclus ca din acest timp să dateze cristalizarea statornică a semnificației cuvîntului „țară“, ca „stat“, după ce originar acest termen fusese „terra“ (pămînt). De la o semnificație, ce implică o viață de tip organic (terra), se face trecerea la o semnificație, ce implică o viață de tip major, istoric (țară). Ce mijire ca de auroră, ce creștere a sentimentului spațial de la Seneslau la Tihomir, de la acesta la Basarab, de la Basarab pe urmă la Mircea cel Bătrîn. Doar cîteva decenii mai tîrziu decît în Muntenia se înfiripă același proces și în nordul românismului, în Maramureș și în Moldova. De la Dragoș la Bogdan, pe urmă sub Mușatini, pînă la Ștefan cel Mare, sentimentul spațial se găsește în exuberantă creștere. „Statul“, de acu,

nu mai e o formațiune străină, fără nervuri în substanța populației, ci un acoperămint prielnic substanței ocrotite, ale cărei latente izbucnesc cu rară vinjoșie, înflorind pe un podiș de remarcabilă continuitate ascendentă, și luind chipul celei mai autentice „istorii”, ce se poate imagina. Viața cu apele mișcate de un întunecat-luminos destin, înfăptuirile clădite pe singe, țișnind ca dintr-o putere telurică, bisericile clădite pe lumină, și toată opera, de zmeu și de arhanghel, ale lui Ștefan cel Mare, alcătuiesc împreună mica noastră veșnicie revelată în timp. Călcăm pe pământ sfânt: iată, cu adevărat, o substanță și forme „istorice”! E aci o viață, care reprezintă o istorie autentică, nu mai puțin decât viața împăraților medievali germani, cum ar fi aceea a Hohenstaufilor, de pildă, deși dimensiunile ei sunt, prin forța împrejurărilor, desigur neasemănat mai scăzute. Dinamica, geniul, energia, demnitatea voevodală, spiritul de inițiativă, și vitalitatea excepțională, puse de Ștefan cel Mare în destinul său istoric, ar fi fost, prin virtuțile lor, suficiente, să ducă la crearea unui spațiu moldovenesc de întinderi și proporții imperiale. Ștefan a fost din belșug înzestrat cu toate calitățile pentru plăsmuirea unor asemenea zări împărătești de largă respirație istorică. Împrejurări excepțional de grave (irezistibila expansiune turcească) l-au silit însă, în cea mai mare parte, și intermitent, la defensivă, la reacțiune, la consolidarea celor dobândite. Nici o altă epocă sau moment din trecutul nostru nu ne dăruie un așa de intens prilej de a simți aroma măreției, până la care ar fi putut crește istoria românească. Dar în faza ei cea mai hotăritoare istoria noastră n-a avut norocul, nu să se facă în pace, căci istoria nu se face în pace, dar norocul să fie cruțată de evenimente debordante și să nu fie oarecum fizic zădărnicită în posibilitățile ei, prin intervenția unor factori absolut copleșitori. Ștefan cel Mare a fost prin chemare pe drumul unui cosmos românesc. Energia și intuiția creatoare, puse în tot ce a făcut pentru pământul său în puținul răgaz, ce i l-a îngăduit permanenta apărare, încoronată de atâtea triumfuri, ar fi meritat să nu fie tăiată atât de brutal în calea desfășurării lor firești. Sub stăpânirea lui Ștefan stilurile arhitectonice, bizantin și gotic, se adaptează uimitor la necesități organice și la matca locală; sinteza lor nouă e în stare, prin simplitatea soluțiilor ei să comunice oricui regretul că au fost prematur întrerupte. Cîte posibilități nu s-au stins deodată cu domnia lui Ștefan, sub care răsăritul și apusul se întilnesc într-o alvie atât de prielnică unei noi viziuni arhitec-

tonice și metafizice. Însăși natura românească era pe drumul de a deveni, datorită bisericilor și mănăstirilor, care se integrează așa de grațios și de bărbătesc în ea, o „natură-biserică“, de mare aspect pitoresc și solar-sofianic. Dar atît clădirea spațiului imperial, cît posibilitățile unei monumentale culturi (pentru o asemenea cultură se puseseră bazele populare deodată cu încreștinarea românilor) au fost zădărnicate prin unul din acele fulgere năprasnic-absurde, care bintuie istoria omenirii. De astă dată lipsa de noimă a istoriei poartă în manuale titlul: „Expansiunea imperiului otoman“. Retezarea posibilităților românești a fost de lungă durată. Un al doilea prilej atît de prielnic pentru desfășurarea pe plan major a matricei stilistice românești nu se va mai da niciodată românismului. Pentru această matcă bătea atunci un ceas unic, care nu se mai repetă: niciodată! Acest „niciodată“ e de fapt semnificația ultimă a dramei ce s-a petrecut atunci. Nu faptul în sine că țara trebuia închinată sub o formă sau alta unei alte puteri era tragic, ci împrejurarea că prin închinare se pierdea, în momentul cel mai hotărîtor, o dată pentru totdeauna, posibilitatea unei evoluții organice și firești a românismului. Atunci începe de fapt „criza“ poporului românesc, care de patru sute de ani se menține aceeași în felurite forme, metamorfozîndu-se de la o generație la alta. Temeiul acestei crize este întreruperea evoluției firești, ce fusese săltată atît de făgăduitoare și cu atîtea realizări pe o linie majoră, în perioada voevodală pînă în secolul al XVI-lea. Geniul, vitejia și faptele de război ale lui Ștefan cel Mare n-au fost în stare să salveze evoluția istorică firească a poporului românesc. El n-a putut să lase urmașilor decît visul, cu fața întoarsă spre trecut, al unor posibilități. Faptele lui, ca și cele de mai înainte ale lui Mircea cel Bătrîn din cealaltă țară românească, și ca și faptele epice de mai tirziu ale lui Mihai Viteazul, acel haiduc și cruciat într-o singură persoană, care izbutește să mute pentru o clipă zările românești, nu reușesc să mintuiască „evoluția“ istoriei noastre. Ei reușesc numai să facă din nou posibilă involuția duhului românesc. Ceea ce de asemenea e o faptă. Duhul românesc se retrage încă o dată din „istorie“, sau nu va mai participa la ea decît tangențial sau în aparență. Începe cu alte cuvinte în alt chip un nou boicot al istoriei, de infățișări diferite, după regiuni. Ceea ce se desfășurase oricum pînă la proporții de stat organic și de cultură majoră, sub Ștefan, devine iarăși viață anistorică, cultură țărănească, matrice stilistică cu înfloriri, uneori de respectabilă densitate, dar pe plan minor.

Vom asista de acum iarăși vreme de cîteva veacuri la acea specifică reacțiune românească de noncooperare cu istoria. E o mîngietoare dovadă de vitalitate și de instinct conservator acest mod de a reacționa. Nu toate popoarele, ajunse în zonele neguroase ale ursitei sau înfrînte și subjugate, manifestă această reacțiune „involutivă“. Din frecventarea trecutului recoltăm chiar impresia că acest fel de popoare e destul de rar. În adevăr cele mai multe popoare, mai mărunțele, se lasă după înfrîngere ispitite să participe la „istoria“, ce se face cu ele, peste ele, împotriva lor. Rezultatul e de obicei dispariția lor, dacă nu fizică, cel puțin spirituală. Poporul românesc „boicotînd istoria“ se retrage, mcnind interior, într-o viață de tip organic; aceasta nu împiedică de loc ca arta țărănească, arhitectura de sat, poezia și cîntecul popular să trăiască chiar un timp de frumoasă eflorescență, într-o epocă pentru ele „anistorică“. Recunoaștem că de astă dată retragerea din istorie nu mai e așa de totală, ca în vîrsta de mijloc. O clasă așa-zisă mai de elită, care nu încetează să participe la „istoria“, ce se face prin blestemată substituie din partea altora pentru români, se complace, cîteodată destul de condamabil, într-un fel de „surogat de istorie“. Din mătasea cuvintelor, din caierul împrăștiat în toți spinii țării, se toarce chiar o limbă literară românească, menită să îmbrace în vrajă și sărbătoare umile preocupări religioase (îndeosebi traduceri ale Bibliei) și cronicărești (Miron Costin, Neculce). Această viață culturală, cu tot cuprinsul ei, un maximum, anevoie cucerit, deficient, de-un caracter fortuit, te lasă cu presimțirea amăruie că totul trebuia să fie altfel, decît s-a întîmplat să fie. În parantezele deschise în cadrul istoriei „altora“ au loc desigur și evenimente politice „românești“, toate purtînd însă mai mult pecetea „aventurii“, decît a unor fapte „istorice“. Aventurile, fie chiar de simbolică anvergură, nu pot fi în nici un caz confundate cu istoria. Între aceste aventuri de culoare cvasiistorică, socotim de pildă cele izvorite din visurile bizantine imperiale, citite mai curînd din nori, decît din stele, ale unui Vasile Lupu, domnitor cu momente neîndoios frumoase, dar cam vanitos și prea aplecat spre strălucire găunoasă. Tot astfel și faptele politice ale genialului Dimitrie Cantemir se clasează toate la rubrica aventurilor. Nu fiindcă, într-un moment de cumpănă istorică a răsăritului, nu a prevăzut îndeajuns cine va învinge în războiul ruso-turc, ci fiindcă chiar de învingea Petru cel Mare, țarul intempestiv al tuturor rușilor, acesta năzuind spre moștenirea cezarilor din imperiul răsăritean,

Cantemir ar fi fost în orice caz osîndit să devină ceea ce a devenit căzînd: un simplu consilier al țarului. Pentru judecata domnilor români circumstanțele sunt desigur atenuante: în adevăr nu li se permitea decît echilibristică, combinații, intrigi, aventuri, din cînd în cînd cite o faptă bună, dar nu „istorie“. Aproape singură domnia și opera lui Constantin Brîncoveanu, minunat amestec de renaștere și de bizantinism, de baroc și de orientalism, altoit pe românism și creștinism, ne apar, cu horbota lor artistică și de binefaceri, ca o aluzie reconfortantă la ceea ce ar fi putut să fie o epocă de adevărată „istorie“ românească. Rămînînd în pervazul criteriilor noastre inițiale, trebuie să stabilim că după Mihai Viteazul nu se mai poate vorbi despre o „istorie“ în țările românești. Poporul a luat drumul involuției, și rămînînd cu sine însuși, s-a realizat uneori într-o floră de o bogăție uluitoare, pe un plan minor. Ceea ce se petrece deasupra, merită doar epitetul de „evasiistorie“. Epoca aceasta de suferință și pitoresc, baladescă, dar nu epică, și-a avut cronicarii; ea nu poate avea nici astăzi altceva decît cronicari, fiindcă structura și greutatea ei nu o fac aptă pentru a fi cîntărită cu măsuri „istorice“. Se pare însă că poporul păstrează într-un fel și în această epocă un „dor“ de „istorie“: viața și faptele haiducilor le țin loc de istorie și de epos. E timpul în care înfloresc baladele haiducești, și care cronologicește ar fi poate de multe ori mai nimerit să fie împărțit după viața haiducilor, dacă am avea urme mai sigure despre ei, decît după calendarul unor domnii de pripas. În Ardeal de altă parte, ceea ce ar fi putut lua înfățișare istorică a fost deviat, împlinindu-se ibrid, pe poteca denaturărilor. Un Ion Huniade, splendidă personalitate, făcea, în mare parte cu ostași români, istorie ungaroeuropeană.

Fiul lui Matei Corvinul, cu desăvîrșire smuls din mediul etnic, s-a transplantat într-o „Renaștere“ de duh străin. Singurii români ardeleni, care au făcut „istorie“, s-au simțit din nefericire, ispițiți de steaguri, care nu interesează destinul nostru decît indirect. Ei reprezintă cazuri cu totul excepționale, suficiente totuși pentru a dovedi că am fi avut cu vîrf și îndesat aptitudini creatoare de istorie. Aceste exemple nu trebuie niciodată uitate, cînd e vorba să se illustreze aptitudinile de rasă. Indiferent însă de ceea ce fii izolați și înstrăinați ai săi cucereau lăaturalnic, poporul românesc din Ardeal continua în realitate instinctiv boicotul istoriei, retras în viața de tip organic, cu cultura ei etnografică-religioasă. Subliniem că boicotul istoriei nu apare în nici o altă provincie

asa de dirz și de consecvent ca la țărănimea românească din Ardeal. Iată câteva strălucite documente. Una dintre cele mai importante prefaceri, pe care o înregistrează istoria europeană este neapărat reformațiunea. Reformațiunea a produs schimbări enorme în viața sufletească, culturală și politică a continentului. Ardealul a fost, precum se știe, printre cele dintii țări invadate de noul duh (ca varietate de idei religioase, Ardealul face până astăzi concurență Elveției). Au pătruns aci sporadic husitismul, masiv protestantismul, calvinismul, ca un infiltrat unitarismul, iar catolicismul și ortodoxia existau dinainte. Aproape toate aceste mișcări, fiecare pornind din fanatismul „singurei” doctrine salvatoare, s-au străduit să reformeze și pe români. Evident, cu acceptarea într-o formă oarecare a reformațiunii, aceștia s-ar fi contaminat de agentul febrei istorice și s-ar fi îndrumat spre o viață de linie majoră. Dacă se dovedește undeva eclatant boicotul istoriei, ca atitudine și reacțiune românească, este aci. Românii, deși alcătuiau cea mai numeroasă și cea mai jefuită de drepturi populație a Ardealului, rezistă tentației multiforme. Ei rămân compact în afară de reformațiune. Sașii trec unanim. Ungurii și secuii în masă. Românii persistă în conchilia lor sătosească, strămoșească, disprețuind chemarea ceasului lumii. Același lucru s-a petrecut și în secolul al XVIII-lea, cînd catolicismul de stat a încercat decenii în șir să atragă pe români în istorie. Catolicismul a eșuat. (Căci capturarea unei părți a românilor a însemnat o simplă schimbare de firmă. Unirea cu Roma nu le-a putut altera nici duhul religios, nici stilul cultural.) În genere românii s-au ferit, prin nepăsare, să participe la o istorie, care nu era expresia ființei lor. Nu mai puțin însă ei s-au apărat din răspuțeri, cu izbucniri elementare, cînd amestecul străin le amenința patrimoniul vieții lor de tip organic, matricea stilistică, sămînța unui viitor presimțit, autonomia sărăciei lor. La jumătatea veacului al XVIII-lea Călugărul Sofronie, înconjurat de garda lui de doisprezece haiducei după chipul și asemănarea apostolilor, magnetizează și răscoală țărănimea ortodoxă din Ardeal, devenind un fel de voevod neîncoronat, stăpîn absolut pe o mare parte a Ardealului: în luptă pentru apărarea ortodoxiei. Se făcea un fel de istorie de tip special, un fel de istorie prin „reacțiune” față de ceea ce venea dinafară. Boicotul istoriei, atitudinea de totdeauna, ia din cînd în cînd proporții istorice. Noncooperarea încetează pentru scurte intervale de a fi rezistență pasivă, pre-



făcându-se în reacțiune organizată. Cam același lucru avea să se întâmple pe un plan nu numai religios ci și social-economic și național, în revoluția lui Horia (1784), iar mai târziu, fără aspectul religios, în rezistența activă a lui Avram Iancu (1848). Boicotul istoriei, de amploare istorică, izbucnea de fiecare dată, în esență, pentru apărarea conchiliei spirituale și materiale a satului românesc.

La începutul veacului al XIX-lea, după revoluția franceză și cutremurul napoleonic, deodată cu înviorarea obștească a ideii naționale în Europa, se ivesc și sub tăria românească întieile semne ale unor acțiuni politice conștiente, care, consecvent, programatic și norocos urmărite, vor duce peste un secol, cu logică de fier, strins sprijinită de soartă, la unitatea politică a poporului românesc (1918). Etape importante și necesare în dialectica și în strategia immanentă a acestei întregiri au fost unirea principatelor românești și cucerirea independenței politice a vechiului regat. Din momentul în care s-a constituit o Românie politică independentă, satul românesc, conchilia, putea desigur, și fără alt descintec, să-și emită substanța și să iasă în sfârșit din atitudinea de noncooperare cu istoria, și să apuce iar calea evoluției, ca să umple cu gânduri și cu forme proprii cadrele statului. Conchilia însă, deși trează în felul său, nu s-a putut dezvolta așa de repede, cum cereau necesitățile de stat și rețeaua complexă a interdependenței europene. Conchiliei i-ar fi trebuit timp, fiindcă orice evoluție firească cere timp. Această încetineală, ce se înțelege de la sine, a făcut însă ca statul să fie invadat de forme confecționate, străine și improprii. De altfel împrejurarea, că posibilitățile de nouă evoluție ni s-au hărăzit de-abia într-o fază de cultură europeană consumată, ne făcea cu neputință o evoluție absolut firească. Ne cuceriam independența prin virtuți proprii de o parte, dar și prin jocul forțelor europene. Nu puteam deci să ne menținem și să ne dezvoltăm ca stat, decît integrîndu-ne în Europa, și acceptînd, de multe ori netrecute prin nici o strungă, forme croite cu foarfeci străine. Satul românesc, păstrătorul matricei noastre stilistice, rămînea în urmă; el își lua un sfînt și iritant răgaz. Recunoaștem că nu se putea altfel. O evoluție firească urmează șoapta unor pravili misterioase, ea nu se face la poruncă și nici nu se poate accelera pe cale chimică. De altă parte nu era de loc recomandabil să nu acceptăm anumite forme de circulație europeană fără de a ne ex-

pune din nou primejdiei descompunerii. Să învățăm pentru încă puțin timp sfînta și iritanta răbdare. Satul, cu matricea sa stilistică, se găsește în ofensivă împotriva tiparelor, care nu sunt făcute pentru fapăturile noastre, și va umple încetul cu încetul, cu substanță proprie, atît pe tărîm material, cît și pe tărîm spiritual, cadrele vieții noastre de nivel major. Poate numai urechile noastre sunt de vină că încă nu aud cîntecul creșterii și al înaintării.

Veacul al XIX-lea s-a însărcinat să înregistreze toate etapele și peripețiile emancipării politice a poporului românesc, încheiată și împlinită deodată cu sfârșitul marelui război. Strategia eliberării, cu concesiile inevitabile, ce trebuiau făcute situației și constelațiilor epocii, ne-a silit din capul locului să acceptăm anume influențe spirituale și de civilizație, europene. Când judecăm unele aspecte nu tocmai simpatice, pe care le-am adoptat, de-a gata și prin import, deodată cu renașterea noastră, nu trebuie să uităm împrejurarea atenuantă, că acest proces, decisiv pentru însăși existența noastră, nu se putea în nici un caz produce fără de o hotărîtă incorporare a noastră în cultura și în civilizația europeană. Rezultatele încorporării sunt oricum demne de luat în seamă, cîteodată chiar cu totul remarcabile, iar cele laturi penibile rămîn în fond răscumpărate de avantajul fără pereche al libertății. O privire în jurul nostru ne prilejuește mîngîierea naivă, și un pic răutăcioasă, dacă voiți, că nu numai noi am trecut prin procesul cu două fețe, una de zi și una de noapte: adică prin procesul de autoconstituire și de imitație. De asemenea nu numai noi suferim de viciile de atîtea ori explicabile, ce au fost infiltrate mai ales păturii sociale conducătoare în lunga perioadă de dependență. Popoarele, care ne înconjoară, sufăr și ele în diverse măsuri de aceleași păcate, chiar și atunci cînd n-au fost supuse acelorași vicisitudini. Nu trebuie prin urmare să ne osîndim cu cuvinte nedrepte, dar nu trebuie nici să prezentăm ca virtuți niște simple neajunsuri. Fără de a fi cituși de puțin romantici, putem afirma că noi, din clipa în care a fost înmormîntat Ștefan cel Mare, nu mai puteam avea o „istorie“ nealterată. Istoria noastră nu mai putea să fie decît evasiistorie, sau pseudo-istorie, istorie deviată sau istorie prin reacțiune, dar nu istorie de evoluție firească. Printre păcatele cele mai dureroase, de care ne-am molipsit în perioada de dependență, este desigur acela de a fi pierdut simțul viitorului, orizontul temporal al evoluției și al liniei majore. Credința că improvizînd — creezi e de fapt dușmanul

de altădată, care întîrzie printre noi, în forma propriei noastre deficiențe.

Integrarea noastră în rețeaua determinantelor europene s-a făcut prin acceptarea categorică, uneori chiar programatică, a unor înrîuriri apusene crezute salutare. Unele ne-au sosit în numele unor amintiri ancestrale din țările romanice; la început sporadice din Italia, pe urmă stăruitoare, masive, copleșitoare, din Franța. Alte influențe ne-au încercat, ca o solie din țările germanice. Acestea și-au împlinit rostul, citeodată prin strecurare osmotică, de la vecin la vecin (catena nu e tocmai lungă), citeodată datorită stăruințelor unor oameni crescuți de-a dreptul într-un duh mai de la miazănoapte. Nu e locul să ne pierdem într-o disertație asupra constituirii vieții noastre de stat ca atare; în privința aceasta nici n-am avea multe de adăugat la cele îndeobște știute; dorim totuși să spunem cîteva cuvinte despre influențele spirituale. Vom încerca să arătăm deosebirea de esență, între influența franceză și cea germană, exercitate, întîia necurmat, a doua mai incidental, de un secol asupra vieții noastre culturale. S-au remarcat desigur, citeodată chiar prea insistent, atît din partea criticilor români, cît și din partea străinilor, urmele acestor tipare pe substanță românească, dar nu s-a pus încă de loc problema naturii acestor influențe. S-a afirmat doar global că inducțiunea franceză a fost mai masivă și mai susținută, ceea ce de altfel e profund adevărat. Vom vedea însă mai la vale că diferența dintre cele două înrîuriri nu e numai de grad, de intensitate și de amploare, ci și de gen, de calitate. Ceea ce, să sperăm că nu înadins, a rămas de fiecare dată fără mențiune.

Mai întîi cîteva cuvinte despre cultura franceză și despre cultura germană, și o caracterizare sumară a lor, sub unghiul capacității lor inductive. Cultura franceză și cultura germană, fiecare cu calitățile și cu scăderile sale, reprezintă două mari aspecte și alcătuiți culminante ale spiritului european. Atît cultura franceză cît și cea germană au o „istorie“ a lor, de evoluție relativ firească, realizată la adăpost de incizii diformate, în timp de multe secole. Ambele culturi se desfășoară în faze, cu stadii intermediare, pe o linie majoră de dialectică stilistică. Succesiunea stilurilor, cronologia lor, nu e chiar paralelă în Franța și în Germania. Cînd una, cînd cealaltă, șchiopătează în urmă. Inițiativa stilistică aparține pentru unele domenii Franței, pentru altele Germaniei. Vrednic de luat aminte este îndeosebi faptul că realizările stilistice corespunzătoare, din Franța și din Germania, manifestă un coeficient

etnic, care menține între ele permanent aceeași deosebire. Acest coeficient diferențial intervine de fiecare dată, fie că e vorba despre gotic, despre clasicism, despre baroc, fie că e vorba despre rococo, despre romantism, despre naturalism sau despre simbolism. Diferența dintre goticul francez și cel german, dintre clasicismul francez și cel german, dintre barocul francez și cel german, se istovește într-o formulă egală. Formula e aceasta: francezul e în toate stilurile sale mai măsurat, mai sobru, mai discret, mai „clasic” decât germanul. Germanul e în toate stilurile sale mai demăsurat, mai excesiv, mai particular, mai „romantic”, decât francezul. Goticul german e mai „romantic” decât cel francez, barocul francez e mai „clasic” decât cel german. Clasicismul german e mai romantic decât clasicismul francez, care e clasic pînă la „academic”. Și așa mai departe. Nu credem să se găsească în toată istoria celor două popoare nici un fenomen excepțional, care să nimicească valabilitatea acestei formule. De unde vine această permanentă diferență? Ne e teamă că nu vom putea răspunde întrebării, decât circumscriind încă o dată constatarea. Diferența nu poate fi lămurită decât printr-un coeficient etnic. Francezul, oricare i-ar fi tendințele iscate de epocă, se simte îndrumat spre o spiritualitate de forme mai rotunjite, mai clare, mai stăpinite, mai discrete. Francezul tinde spre lamură transparentă, spre o cultură, care e tipică, lege diafană, un cristal, un model universal; el jertfește individualul de dragul măsurii, al retușei și al echilibrului. Germanul cultivă particularul, individualul, cețosul și păduraticul, și are un orizont, care îl îndeamnă spre exces și demăsurat în toate manifestările sale stilistice. Cultura germană are un caracter mai local, mai particularist, mai romantic, mai viu, mai puțin conformist și mai puțin academic, decât cea franceză. Francezul ca „ins” e absorbit de un tip generic. Germanul crește lăuntric, debordînd legea, umplîndu-și cadrele individualității sale ca atare.

Ce urmează de aci în ceea ce privește capacitatea inductivă a acestor culturi, în raport cu spiritul altor popoare? Cultura franceză își arogă, prin însăși natura sa, demnitatea unei valabilități universale; ease consideră „model” mai presus de orice discuție, și în raport cu „celălalt” ea nu admite decât să fie „imitată”, ca exemplu suprem, ca lege și arhetip. Francezul de altfel, care își impune sie însuși acest tipar, nici nu s-a silit niciodată să se transpună în psihologia altor popoare. El e omul cel mai despoiat de darul de a ieși din cercul magic al stilului său. Aceasta nu fiindcă darul i-ar fi lipsit dintru început, ci fiindcă în curs de secole el

și-a sacrificat posibilitățile de acest fel, lăsându-se absorbit de forme, crezute valabile ca atare. Cultura franceză dictează oricărui străin, care se apropie de ea: „fii cum sunt eu!” Francezul nu va înțelege niciodată pe străinul care va răspunde: nu! Această atitudine i s-ar părea cel puțin monstruoasă. Cultura germană, fiind cu totul altfel orientată, nu va ridica niciodată pretenția: fii cum sunt eu! Cultura germană are conștiința măreției sale, dar ea se simte particulară, ea își cunoaște înălțimile și adâncimile, dar în același timp ea își dă seama de caracterul ei local și individualist. Ea nu se recomandă neapărat ca un model, fiindcă nu tinde spre clasic; prin tot belșugul ei de forme și alcătuiți ea e romantică, izvorînd dintr-un cult primordial al individualului. Cînd apare în fața străinului, ea, prin chiar firea ei, sfătuiește: „fii tu însuți”. A nu înțelege acest apel intrinsec, înseamnă a nu înțelege nimic din natura intimă a culturii germane. Influența spiritului german asupra celorlalte popoare a avut deci mai puțin caracterul unui model de imitat, cît caracterul unui apel la propria fire, la propriul duh etnic al acestor popoare. Cunoaștem din chimie substanțele, care fără de a se combina cu anume alte elemente, înlesnesc numai combinația acestora între ele. Acele substanțe active, care rămîn totuși pe dinafară, se numesc „catalitice”. Influența germană e mai mult de natură catalitică decît modelatoare. Ea e un agent prielnic unei reacțiuni de sine stătătoare. Ea avantajează formațiunea proprie a celui alt. Ea înlesnește un joc, în care nu intră. Ea „moșește” în sens socratic. Cultura franceză e ca un maestru, care cere să fie imitat; cultura germană e mai curînd un dascăl, care te orientează spre tine însuți¹. E oportun să amintim că așa-numitul curent al slavofilismului, de pildă, de ale cărui atitudini și ideologie se resimte toată viața spirituală rusească de un secol încoace, s-a ivit și a înflorit sub magia ocrotitoare a romantismului german. Gînditorii ruși, vizionarii stepei, care cereau o valorificare necondiționată a vieții religioase ortodoxe, și care, cei dintîi, și-au îndreptat interesul spre mujiul rus, ca spre Mesia sau spre purtătorul misiunii rusești în lume, descind dintr-o cunoscută metafizică germană. Trebuie să recunoaștem că rușii au asimilat această filosofie, nu ca o masă doctrinară în stare să-i copleșească pe dinăuntru, ci în forma unui

¹ Aceste idei despre cultura franceză și germană au fost adesea exploatate de publiciști români fără de a indica izvorul lor. Se cuvine deci să amintim că studiul nostru a apărut în luna oară în aprilie 1936.

„apel“ la ei înșiși. Ei au luat deci contact mai mult cu atmosfera, primăvăratec fertilă a filosofiei germane, și în această atmosferă ei și-au văzut deodată crescînd toate potențele particulariste. Era un contact aproape magic, ce i-a stîrnit ca o ridicare de steaguri, dintr-un somn ce ținea chiar de la începutul vremurilor. Atingerea a avut efecte tocmai contrare, celor ce prin anticipație se atribuie de obicei unei „înriuriri“. Unii gînditori ruși s-au aplecat cu totul asupra mușicului teoforic, asupra duhului local, și au început de pe această poziție, cu miros de tămîie și humă, să critice cu o impresionantă impetuozitate întreaga cultură apuseană. Critica și problematizarea culturii europene a început la dreptul vorbind în Rusia, mult înainte ca această despărțire de sine însuși să se fi ivit în Europa, ca autocritică. Criza culturii europene a fost cel dintîi presimțită de aceia, pe care i-a trezit întru spirit. Expresia cea mai înaltă a curentului slavofil rămîne Dostoievski, pentru care Europa era un „scump cimitir“. Slavofilismul constituie cea mai strălucită dovadă cu privire la capacitatea „catalitică“ a culturii germane. Un popor străin are prilejul să simtă efectele acestei culturi în primul rînd ca un apel la sine însuși. Prin atmosfera ei această cultură nu îndeamnă la imitație, ci la găsirea sinelui și la o reacțiune împotriva a tot ce acopere sinele. Identificăm, desigur și într-un asemenea proces de trezire, datorită unui agent dinafară, o formă a influenței, dar se va recunoaște că acest fel de influențe merită alte epitete decît acelea, care duc la imitație pur și simplu. Genul „catalitic“ e compatibil cu demnitatea umană, oricît de înaltă idee am avea despre ea.

La fel cu rușii ne găsim și noi, într-o situație hotarnică, debitori apusului. Interesant e că influențele de natură catalitică ne-au venit, sub forma apelului la noi înșine, aproape totdeauna de la germani. Luați istoria literaturii și aspiritualității românești de la 1800 pînă astăzi și veți descoperi că cel puțin momentele mai importante de întoarcere la noi înșine, de căutare și de găsire a românescului, se datoresc unui contact „catalitic“, direct sau indirect, cu spiritul german. Respectînd proporțiile, semnalul învierii pe care l-a dat Gheorghe Lazăr, echivalează pentru noi cu fapta răscolitoare de conștiință a unui Fichte pentru Germania. Cu Lazăr începe la noi conștiința filosofică a limbei românești. El visa să facă din acest grai haina unei culturi majore. A nu se uita: Lazăr era un elev al gîndirii germane. Undeva în fund de zare se ivesc zeii tutelari, de prezența cărora el însuși poate nu-și da seama: monadologia individualistă a lui Leibniz și folclorismul lui Her-

der. Impulsul lui Lazăr a fost hotărîtor, dar poate nu destul de puternic pentru ca evoluția de apoi să nu mai fie expusă nici unui fel de crize. La un moment dat, cînd spiritul roman (antic și catolic) a sedus unele nobile spirite românești la o imitație, pe cale de a denatura cu desăvîrșire graiul românesc, reacțiunea decisivă și istorică a venit promptă și tranșantă, ca o lovitură de spadă, tot din partea unei personalități, care s-a nimerit să treacă prin școală germană: Titu Maiorescu. Am însemnat cele două momente numai în treacăt, ca să ne oprim cu mai mult interes asupra fenomenului de o adîncime și de o amploare unică, prin care se ilustrează hotărîtor teza noastră despre natura catalitică a influenței germane asupra duhului românesc. E vorba despre Eminescu.

Conștiința etnică, din ale cărei formule ne mai hrănim și astăzi, a lui Eminescu, a fost formată grație unei ample inducțiuni germane, dar o anume vrajă de acest soi a descătușat în el și izvoarele inconștiente, cele mai profunde, ale cîntecului românesc. Istoria și critica noastră literară au făcut, după cum se știe, o adevărată vînătoare după ideile de împrumut ale lui Eminescu. Satisfacția gonacilor de a fi făcut o descoperire, reală sau fictivă, a cam împiedecat pe istoricii și criticii noștri, să se aplece mai de-aproape peste configurația nativă a poetului. Figura poetului a fost reconstituită, stîngaci și nedemn, mai mult printr-o tehnică de mozaic. Puținii, care s-au declarat împotriva metodei de reconstituire exterioară din hîrburi colorate, vorbesc cu îndreptățit entuziasm despre „duhul eminescian” și despre „sufletul românesc”, care și-a găsit expresie superioară în opera poetului. Acest fel de a vorbi e însă global; „duhul eminescian”, „sufletul românesc”, sunt cuvinte, simple cuvinte frumos cadențate și amenințate să devină fabulă, cît timp nu le substitui o viziune mai precisă. Întrebarea e: în ce consistă duhul eminescian și sufletul românesc? Partea întii a întrebării, referitoare la duhul eminescian, depășește considerabil măgura preocupărilor, cărora ne-am dedicat în studiul de față. Dat fiind însă că în lucrarea noastră am vorbit tot timpul despre „matricea stilistică” românească, și despre determinantele ei, e cazul să arătăm cum s-a revelat această matrice în Eminescu. Nu credem să ne lăsăm seduși de năluciri, afirmînd că revelația a avut în adevăr loc. Ea a fost înlesnită de o inducțiune catalitică, de altă natură decît obișnuitele influențe, ale căror urme pot fi arătate cu degetul. Ceea ce e important, a fost însă consecvent trecut cu vederea. Schopenhauerismului și budismului li s-a dat în schimb, în opera lui Eminescu, proporții de elefantiază.

Prea puțini și-au dat seama că aceste împrumuturi nu devin constitutive pentru personalitatea lui Eminescu, cîrămîn elemente de conștiință suprapuse, prin natura lor poate tocmai contrare substanței sufletești intime a poetului. Eminescu cel adevărat e accesibil numai unei analize mai reverențioase. În fața operei lui Eminescu trebuie să ținem, ca în fața operei nici unui alt român, seama de „inconștient” și de „personanțele” acestuia. De aci trebuie abordat fenomenul. În inconștientul lui Eminescu întrezărim prezența tuturor determinantelor stilistice, pe care le-am descoperit în stratul duhului nostru popular, doar altfel dozate și constelate, din pricina factorului personal. Acel orizont al spațiului undulat, specific duhului nostru popular, apare personant și foarte insistent în poezia lui Eminescu. E drept că structura orizontică, undulată, nu e simbolizată, în opera lui Eminescu, atît prin imaginea „plaiului”, cît prin imaginea „mării” și a „apei”. Ondularea, valurile, legănarea — sunt elemente dintre cele mai frecvente în poezia eminesciană. S-ar putea afirma chiar că poetul recurge ipnotic, iarăși și iarăși, la aceste elemente de expresie. Marea — nu e pentru Eminescu un prilej de pierdere în infinit, sau un simbol al dinamice furtunoase, cît un simbol al undulării, al legănării, un simbol al unui anume melancolic sentiment al destinului, ritmat interior ca o alternanță de suișuri și coborișuri. Culegem la întîmplare cîteva exemple, care ilustrează această structură orizontică.

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor,
Pînă ce pier.

După un semn,
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn:

Niște cetăți
Plutind pe marile
Și mișcătoarele
Pustietăți.

Din *Luceafărul* acest peisaj orizontic:

El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,

Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri.

Sentimentul legănării:

.....
Luminiș de lângă baltă
Care-n trestia înaltă
Legănându-se din unde
În adâncu-i se pătrunde
Și de lună și de soare
Și de păsări călătore,
Și de lună și de stele
Și de zbor de rindunele
Și de chipul dragei mele.

Avem aici imaginea unui întreg cosmos contaminat de „legănare“.

Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crengile la pămînt?

Structura orizontică a „ondulării“ e îmbibată la Eminescu pînă la saturație de un sentiment al destinului.

În afară de această structură orizontică presimțim în opera lui Eminescu, mai rar manifestată ce-i drept, și determinanta sofianică. *Luceafărul* are, nu numai prin motivele de poveste, ci și în toată atmosfera sa, ceva din reflexele aurii ale transcendenței coboritoare în lume. Luceafărul ca personaj e frate bun cu Eonii intermediari între cer și pămînt, din sistemele gnostice. În prima formă a poeziei *Luceafărul*, în prima încercare de poetizare și versificare a basmului, ce l-a inspirat pe Eminescu, Luceafărul este numit „Eon“. În finalul poeziei definitive personajul de lumină rostește sentința, static transfigurat și dominator, ca o figură de arhanghel teocratic:

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

Năzuința spre pitoresc își găsește o documentație dintre cele mai ample în opera lui Eminescu. Ajunge să amintim de pildă

pe *Călin*. Iar dacă ar fi să ilustrăm simțul de nuanță și de discreție al poetului, ar fi indicat poate să cităm aproape în întregime *Seara pe deal*, sau versurile „Și dacă ramuri bat în geam și se cutremur plopilor”. Dincolo de acest mănunchi de determinante, personal colorate, dar care țin de o matcă stilistică etnică, există în înconștientul lui Eminescu și determinante pur personale, care-l leagă însă definitiv de matricea etnică. Vom mai scoate în relief un nucleu sufleteșc, dinamic, central, din care ni se pare că derivă laturi aproape indefinibile ale configurației sale spirituale. Pentru a ne tăia drum pînă la acest simbul, trimitem lăaturalnic la unele cercetări pe tărîmul psihologiei abisale. Cercetători prestigioși au arătat, ca să ne oprim numaidecît la un exemplu concret, că în adîncul subconștient al americanului de astăzi, de obîrșie anglo-saxonă, se păstrează ca un cheag definitiv statornicit, un ideal omenesc, spre care americanul din toate clasele tinde, fără a-și da seama, și de care el se lasă subconștient înrîurit în toate atitudinile de viață, secretă sau fățișă, cotidiană. Idealul subconștient, de magia căreia se resimte toată viața americanului, este reprezentat prin figura bărbătească a indianului, căpetenia de trib, arhicunoscut din literatura pentru tineret, și cu care s-au luptat strămoșii actualului american. Dacă s-ar face un sondaj abisal în psihologia românului de toate zilele sau a omului balcanic în genere (de loc în sens peiorativ) s-ar descoperi, credem, undeva în zonele sale sufletești cele mai obscure, un ideal bărbătesc colectiv, și anume acela al „haiducului”. Multe laturi psihologice ale balcanismului se explică prin persistența, în zone sufletești umbratice, a acestui ideal colectiv, caracteristic unei întregi regiuni. Dar nu insistăm. Voiam să dăm numai niște exemple. Emitem anume părerea că, întocmai cum americanul se identifică subconștient cu căpetenia indiană, sau omul balcanic cu haiducul, tot așa Eminescu personal pare a se fi identificat și el cu un ideal subconștient, cu totul particular: anume cu acela al „tinărului Voevod”. Voevodul român, icoană luminoasă alcătuită din suprapunerea mai multor imagini din epoca de istorie românească dinaintea lui 1500, este pentru Eminescu efigia secretă, care-l labsoarbe, care-i compensează insuficiențele, care îl magnetizează. Subconștient, raportarea la un ideal voevodal ia proporții de identificare. Subconștient Eminescu se vedea un tinăr voevod. Acest fapt apare uneori lămurit, uneori numai „personant” în poezia lui. În unele poezii identificarea se declară în termeni neîndoielnici. În poezia *Doina*

e evocat Ștefan cel Mare. Poetul apelează la marele Voevod să execute, ceea ce el însuși ar face:

„Ștefane Măria Ta,
Tu la Putna nu mai sta
Las' arhimandritului
Toată grija schitului“... etc...

„Luceafărul“ (simbol al Ideei-Eminescu) intrupându-se:

„Părea un tânăr Voevod
Cu păr de aur moale
Un vinăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale“.

Nu e nevoie să aruncăm pe cîntarul documentației *Scrisorile*, unde epoca voevodală e evocată insistent și tematic. Că Eminescu a fost atras de epoca voevodală e o remarcă simplisimă, care n-a scăpat pînă acum desigur nici celui din urmă elev de liceu. Tematica aceasta e însă numai semnul vizibil al unor atitudini și stări sufletești, care emană dintr-un nucleu mai profund al personalității lui Eminescu. Susținem din parte-ne, cu hotărîre, că identificarea subconștientă cu „tînărul voevod“ face parte integrantă din structura și substructura sufletească a lui Eminescu. Una dintre poeziile cele mai desăvîrșite ale lirismului eminescian este fără nici o îndoială răvașul, pe care tînăra odraslă voevodală îl scrie „dragei sale de la Argeș mai departe“:

De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către Tine,
Nu din gură, ci din carte,
Că ne ești așa departe.
Te-am ruga, mări, ruga,
Să-mi trimiți prin cineva
Ce-i mai mîndru-n valea Ta:
Codrul cu poienele,
Ochii cu sprîncenele;
Că și eu trimite-voi
Ce-i mai mîndru pe la noi:
Oastea mea cu flamurile,
Codrul și cu ramurile,
Coiful nalt cu penele,
Ochii cu sprîncenele.

Și să știi că-s sănătos,
Că, mulțămind lui Cristos,
Te sărut, Doamnă, frumos.

Această minune poetică (cite s-au scris la fel în literatura universală?) nu poate fi produsul simplu al unei preocupări tematice, nici rezultatul aplecării unui poet romantic asupra unui subiect, ce-i cădea întâmplător în mână. Poezia izbucnește prea firesc și prea organic, decît să ne putem declara mulțumiți cu o asemenea interpretare. Lirismul lui Eminescu, de forme îndelung muncite cu o pasiune lionardescă pentru desăvîrșirea aceluiași motiv, ia aspecte de un firesc și de o atît de sugestivă, vinjoasă și fragedă în același timp, naivitate, tocmai în clipa cînd el poate în sfîrșit să scrie ca un „tinăr voevod“, acel alter ego subconștient al său. Dincolo de tematica istorică-romantică, ce poate fi și accesorie, identificarea cu tinărul voevod e un coeficient structural al poetului, un coeficient fără de care Eminescu nu ar mai fi Eminescu. Poetului i se pare că pădurea îi șoptește:

În al umbrei întineric
Te asemăn unui prinț
Ce se uit-adînc în ape
Cu ochi negri și cumînți;

Și prin vuietul de valuri
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cîrdului de cerbi.

Imaginea Voevodului îl obsedează; ea e definitivă, ea devine metaforă, debordînd de semnificații. Iată, de pildă, Codrul i se pare un asemenea Voevod:

Împărat slăvit e codrul,
Neamuri mii îi cresc sub poale,
Toate înflorînd din mila
Codrului, Măriei Sale.

Lună, Soare și Luceferi
El le poartă-n a lui herb,
Împrejuru-i are dame
Și curteni din neamul *Cerb*.

E aci o viziune voevodal-sacrală despre natură. Natura păstrează astfel la Eminescu ceva din aerul voevodal-sacral și atunci cînd

„Voevodul“ nu mai apare, ca termen explicit, în evocările sau în descripțiile sale. Eminescu cîntă natura în așa fel, că ea devine un cadru, în care se simte prezența unui Voevod, chiar și atunci cînd Voevodul nu e amintit în nici un chip. Ca un alter ego mai profund, „tînărul Voevod“ este oarecum subiectul liric subînțeles, implicat, al poeziilor. Codrul, marea, lumăa, lacul, dealul, valea — sunt cîntate de mulți poeți, de către cei mai mulți, dar așa cum le cîntă Eminescu, toate acestea, codrul, marea, luna, lacul, dealul, valea — dobîndesc nu știm ce particulară domnească demnitate, aproape sacrală; parcă în mijlocul lor ar fi permanent prezent un invizibil tînăr Voevod. Oare acea melancolie specific eminesciană nu derivă între altele și din dezacordul între realitatea conștiinței și viziunea sa despre natură, izvorită dintr-un dor subconștient, elevată prin secreta prezență voevodală? E o lume întreagă, simțită și trăită, care se clădește în sufletul lui Eminescu în preajma personajului, cu care el se identifică. Această prezență nevăzută, tainică, necurmată, împrumută o atmosferă unică lumii poetului. Cele mai adesea e vorba desigur numai despre o aromă, despre tonalități, despre imponderabile elemente de magie poetică, de abia simțite, vag întrezărite, bănuite. Să cităm poezia *Peste vîrfuri*:

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, cînd fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Proiectați peste figura lui Eminescu aura voevodală și veți înțelege liniștea sacrală a acestei melancolii. În multe din poeziile lui Eminescu, și poate că în cele mai caracteristice, transfigurarea lirică se datorește unei tainice contopiri cu un vis voevodal. Ne permitem în privința aceasta o paralelă între Eminescu și un

alt mare poet. Ne gândim la poetul german: Stefan George (de astă dată o paralelă care nu poate fi de loc în dezavantajul lui Eminescu, deoarece Stefan George a început să scrie binișor după moartea poetului nostru). Lumea spirituală a lui Stefan George este determinată, credem, de așijderea, de o subconștientă identificare cu un tip ideal, a cărui centrală permanentă împrăștie o lumină și o culoare cu totul aparte asupra lucrurilor plăsmuite de acest poet și asupra trăirilor sale: avem de a face de astă dată cu prezența secretă, în natură și în lume, a unui împărat medieval roman-german. A acelui împărat, simbol al unui spațiu larg, continental, de atribute spirituale mixte, italo-germanice, sub oblăduirea căruia se intrupează dorul de miazăzi de totdeauna al omului de la miazănoapte, și setea barbarului de a se întrece pe sine însuși, însușindu-și forme solare.

Înseilind aceste considerații, nu putem pretinde să fi istovit figura spirituală deosebit de complexă a lui Eminescu. De o asemenea intenție ne-a distanțat obiectul însuși al examenului nostru. Nu ascundem totuși bucuria și satisfacția de a fi putut atrage atențiunea asupra câtorva aspecte ale acestui poet, care se integrează concludent în viziunea noastră despre matricea stilistică românească. Un adânc proces, organic-românesc, a izbucnit din „tărîmul celălalt“, grație substanței spirituale a poetului în primul rînd, dar nu în mică măsură și datorită unor înriuriri străine, care, reduse la ultima expresie, însemnau de fapt un stăruitor apel la el însuși. Au cîntat și Bolintineanu și Alecsandri, trecutul și prezentul românesc, dar la aceștia totul rămîne pe un plan tematic, decorativ, conștient, local patriotic. La aceștia totul e substituie de termeni unui model imitat lucid și cu sirguință. Pastelele lui Alecsandri sunt românești prin temele lor, tratate descriptiv după preceptul: hai să fim români. Cînd Eminescu spune „dulce corn“, sugerează o lume de subterane melancolii, și o natură, în care simți, fără să fie amintită, prezența unor taine umbroase, care nu pot fi captate tematic. Poezia lui Eminescu e clădită pe mai multe portative. Ea e plină de complexe „personanțe“ ale unor structuri inconștiente. De altfel în asemenea aspecte trebuie să căutăm pe Eminescu, iar nu în bielele reminiscențe schopenhaueriene-budiste, sau în motivele brute, călătore, care îl arată tributar romantismului timpului. De aceste împrumuturi a putut face atîta caz numai o critică incapabilă de a vedea dincolo de materia unei opere literare. Există o „Idee Eminescu“, iar aceasta s-a zămislit sub zodii românești. Ea poate fi lesne dez-

ghiocată de aparențe derutante, și nu mai puțin lesne ea poate fi periată de cenușa unor vulcani de aiurea ce i-a căzut pe umeri. Eminescu, din moment ce a izbutit să-și realizeze într-o seamă de bucăți poetice substanța proprie, urmează să fie judecat în primul rînd după aceste bucăți, nu după acelea, unde el nu e el. Există o Idee Eminescu; ea s-a împlinit cînd i-a bătut ceasul, întîi fiindcă omul, care o purta, s-a născut așa ca substanță și aptitudini, și al doilea fiindcă înflorirea a fost prielnic ocrotită de acea atmosferă educativă a culturii, în a cărei școală omul și-a făcut ucenicia.

Pentru sprijinirea tezei noastre despre existența unei influențe de natură catalitică, dincolo de cea modelatoare propriu-zisă, ar fi suficient cazul Eminescu. Dar fiindcă un alt exemplu ne stă tocmai la îndemînă, să-l amintim și pe acesta. Satul românesc avea să-și găsească, sub înfățișarea sa de sănătate idilică, o expresie adecvată, într-un alt poet, căruia de asemenea i-a fost dat să crească sub o înriurire, pe care am convenit s-o înțelegem ca școală întru găsirea sinelui. L-ați ghicit de sigur. E vorba despre Gheorghe Coșbuc. Ca material poetic Coșbuc e mai românesc decît Eminescu. Coșbuc realizează însă românescul prin descrierea vieții folclorice. De asemenea și temperamentul lui Coșbuc e un ecou al temperamentului țărănesc. În Eminescu matricea stilistică românească, cu apriorismul ei profund inconștient, devine creator pe un plan major. Eminescu e de un românism sublimat, complex, creator. El e mai aproape de ideea românească; Coșbuc e mai aproape de fenomenele românești. Coșbuc ar reprezenta poporul românesc printr-un fel de consimțămînt plebiscitar, Eminescu îl reprezintă printr-un fel de legitimism de ordin divin.

Critica noastră a ținut la fiecare pas să facă o confuzie cu totul regretabilă, pe care ne-am străduit să o înlăturăm. Problema importantă a diferenței de natură între feluritele influențe culturale trebuia ridicată. Disocierea influențelor în una „catalitică” și alta „modelatoare” se explică în fond prin însăși natura culturilor, de la care pornesc inducțiunile. Cultura românească alcătuiește un vast cîmp de verificare a acestei disocieri. Fapt e, că unei linii (Gheorghe Lazăr-Kogălniceanu-Maiorescu-Eminescu-Coșbuc) de inducțiune germană (influență catalitică), îi putem opune o linie de inducțiune franceză (Alecsandrescu-Bolintineanu-Alecsandri-Macedonski), care se înfiripă și se desăvîrșește sub auspiciile unei influențe „modelatoare”. Natural că alături de cele două genuri de influențe există și forme mixte. Să ni se dea voie să renunțăm

la ilustrarea liniilor prin exemple de personalități în viață. Operația aceasta o lăsăm în grija cititorilor. Mai însemnăm doar că privim cazul Caragiale, ca fiind între linii; spiritul său epigramatic e peninsular, venind neapărat de la sud, prin rasă. Se spune despre Caragiale că iubea într-un fel cvasireligios muzica germană. Teatrul său mărturisește în orice caz despre puternice influențe franceze. Despre Caragiale se crede de obicei că n-ar fi descoperit decât o singură realitate autentică: pe aceea a mahalalei balcanice-românești, de care se simțea legat printr-un soi de dragoste cu semn negativ. Să nu uităm însă nici *Hanul lui Mînjoală*, povestire în care Caragiale realizează, cu personaje de burghezie incipientă, o atmosferă locală aproape baladescă. Ce meșteșug în împletirea elementelor de viață organică și de magie, de pitoresc sud-est european și de aventură supraréal crescută în poveste! Darul cu care Caragiale știe să dozeze toate aceste elemente și să ne comunice o viziune atât de complexă, fără să pară de loc încărcat, ne pun în contact cu substraturi sufletești ale lui, pe care satira lucidă, căreia el i s-a-nchinat în toate felurile, ne face prea adesea să le trecem cu vederea.

În ciuda influențelor, care-și dispută inutil pământul nostru, în ciuda interferențelor, care își fac jocul nestatornic în țara și în sufletul poporului nostru, există un „românism“, în înțelesul superior al unui complex, sau al unei constelații, cu totul aparte, de determinante spirituale. Dincolo și mai presus de misterul singelui, românismul e un patrimoniu stilistic, alcătuit în parte din determinante, ce-i aparțin exclusiv, în parte dintr-un raport intim, de natură funcțională și de dozaj, al unor determinante, care-l depășesc. Există o vie matrice stilistică, în lumina căreia românismul ne apare ca un ansamblu, conturat din latențe și realizări. Nimic nu ne prilejuiește, ca această matrice stilistică, posibilitatea de a vedea în românism un complex susceptibil de a fi cuprins într-o imagine ideal sporită. Ne-am făurit despre acest românism, spiritual, dincolo de faptele și de jocul de ape al folclorului și al istoriei, o viziune, menită poate unui destin pragmatic. E viziunea unui cristal viu, a unui complex de potențe creatoare. Care sunt aceste potențe? E înainte de toate un anume ondulat orizont spațial, cel mioritic, și la fel un orizont de avansare legănată în timp. Ele formează coordonatele unei spiritualități. Fuzionează cu aceste orizonturi înainte de orice un sentiment al destinului, trăit tot ca o undulare, ca o alternanță, de suișuri și coborișuri, ca o înaintare într-o patrie siderală, unde se urmează ritmic dealurile încrederii și văile resignării. Vine pe urmă șiragul celorlalte determinante: o preferință arătată categoriilor „organicismului“, ale lumii, și o tendință de transfigurare „sofianică“ a realității. Năzuința formativă se conturează și e activă îndeosebi ca orientare spre forme geometrice și stihiale, aceasta într-un chip organic atenuat. Adăogăm mănunchiului o invincibilă dragoste de pitoresc și de asemenea un foarte vădit simț al măsurii și al întregului. Pentru rotunjirea complexului să mai notăm că toate determinantele se realizează oarecum sub surdină; parcă în izbînda lor se pune un mare friu; totul se înfăptuiește cu un uimitor simț pentru nuanță și cu tot atîta simț al discreției.

La constituirea viziunii abstracte despre românism, ne-am refuzat aportul cert sau problematic al elementelor de natură istorică. Nu operăm decît cu elemente transcrise — în spiritul teoriei noastre stilistice — după realități folclorice-culturale. Nu ne-a interesat nici un moment geneza istorică a acestor fapte, ci faptele, esența și substratul lor. Ne-am ferit de speculații în preajma unor elemente de situare istorică, precum: dacismul, slavismul, romanitatea. Deocamdată întrebările: ce e dacic, ce e romanic, ce e vechi slav? — nu sunt tocmai vitale pentru noi. Nici vitale, nici prea invitoare pentru dezlegătorii de ghicitori. Astfel de întrebări ne azvîrl, în situația actuală a cercetărilor, într-un imens labirint, pentru care Ariadna nu și-a tors încă firul salvator. În adevăr, certitudinile în acest domeniu încetează de îndată ce depășim bunăoară hotarele filologiei, iar filologia nu avem impresia că ne-ar putea conduce pînă în pragul substanțelor. Am crezut deci că ne găsim pe un teren mult mai sigur, încercînd să circumscriem un dozaaj de determinante, de-o vădită eficiență, și să reținem cîteva aspecte singulare, care fac din noi o relativă entitate. Ne-am dat însă în același timp seama, dintru început, că ne mișcăm pe un tărîm de fenomene plastice și într-o atmosferă de imponderabile și de arome. Axele acestei zone elastice, de spontaneitate și de interferențe, pot fi arătate ca linii certe de orientare, numai printr-un ușor exces de imaginație abstractă. Ne-am îngăduit și această licență, de care nu se poate scuti nici o ideologie. În studiul nostru *Orizont și stil*, am arătat cum toate potențele care se îmbină în mănunchi, pentru a alcătui împreună o matrice stilistică, joacă de fapt pentru duhul uman rolul unor „categorii“. Ele se imprimă înconștient tuturor creațiilor umane, adică viziunii despre lume a omului. Ar fi vorba așadar despre un fel de „apriorism“ al spontaneității umane în genere, spre deosebire și mai presus de apriorismul simplu al „cunoașterii“. Apriorismul stilistic, al cărui cuib și vatră e înconștientul, îl închipuim variabil de la o regiune la alta, sau de la un popor la altul. Expunerile, care ocupă toată întinderea acestui studiu, ne îndreptățesc să enunțăm teza despre existența unui apriorism românesc. Să nu ne sperie termenul. În fond acest apriorism nu înseamnă altceva decît o circumscriere filosofică mai pregnantă a afirmațiunii despre existența unor factori stilistici activi, care-și pun pecetea neîndoielnică pe produsele geniului nostru etnic.

Împrejurarea că pînă acum „matricea stilistică“ a fost împiedecată de vicisitudinile veacurilor să se manifeste în întregime și con-

seceventă cu sine însăși, altfel decît pe plan minor, ajungîndu-se doar la o foarte înfloritoare cultură populară (mai înfloritoare decît a popoarelor apusene), nu constituie un element de bilanț definitiv. Judecînd după unele simptome, avem suficiente motive să sperăm că duhul inconstient al nostru se va manifesta în viitor și pe un plan major. Am afirmat mai sus că „istoria” noastră nu mai poate fi o succesiune de forme ingenuue, din ea însăși, partenogenetică, pură, nealterată. Tot atît de adevărat e însă că o matrice stilistică, existentă, rămîne un puternic organ de asimilare a influențelor străine. Ea poate să se afirme în pofida tuturor inducțiunilor spirituale de aiurea. Matricea noastră stilistică nu va mai putea fi, firește, pusă la adăpost de asemenea inducțiuni. Prinsă în rețeaua determinațiilor continentale, ea va utiliza de acum totdeauna și un material și forme de împrumut. Nu mai puțin însă ea va putea să-și afirme suveranitatea.

Răsfoind cu atenția cuvenită istoria popoarelor apusene, remarcăm că desfășurarea ei are un caracter eminentemente ritmic. Istoria poporului francez, a celui german, a celui italian, ni se înfățișează ca o alternanță, ca o cadență, de „epoci”. Totul se petrece ca și cum popoarele apusene și-ar desfășura posibilitățile, formative și materiale, în chip succesiv. Acest gen de istorie, dinamică dialectică, absolut temporală, succesiv-ritmică, reprezintă un tip de istorie, propriu în orice caz popoarelor apusene. Ne întrebăm însă, dacă istoria de linie majoră trebuie neapărat să aibă un caracter succesiv-dialectic. Din frecventarea istoriei altor popoare, asiatice în primul rînd, culegem impresia că ar exista și o istorie, în care posibilitățile, formative și materiale, ale unui popor, se realizează, în timp ce-i drept, dar simultan, paralel și rectiliniar; adică nu succesiv-dialectic, cu faze mai mult sau mai puțin unilaterale, ci ca o creștere masivă și de aspect continuativ. Posibilitățile inerente unei matrici stilistice se pot deci înfăptui pe plan major, fie într-o istorie succesiv-dialectică, fie într-o istorie simultană, de creștere dreaptă. Ce drum va apuca matricea stilistică românească, e greu de întrezărit. Dar citeodată o simplă constatare poate să țină loc de profeție: noi nu ne găsim nici în apus, și nici la soare-răsare. Noi suntem, unde suntem: cu toți vecinii noștri împreună — pe un pămînt de cumpănă.

Animatorii culturii românești, flăcări de sacru elan în poarta vinturilor, își întind, de un secol și mai bine, unul altuia, moștenirea de îndemnuri. Nici unuia dintre ei nu i se poate reproșa sumeția, sau uitarea de sine, de a fi atribuit poporului nostru o misiune

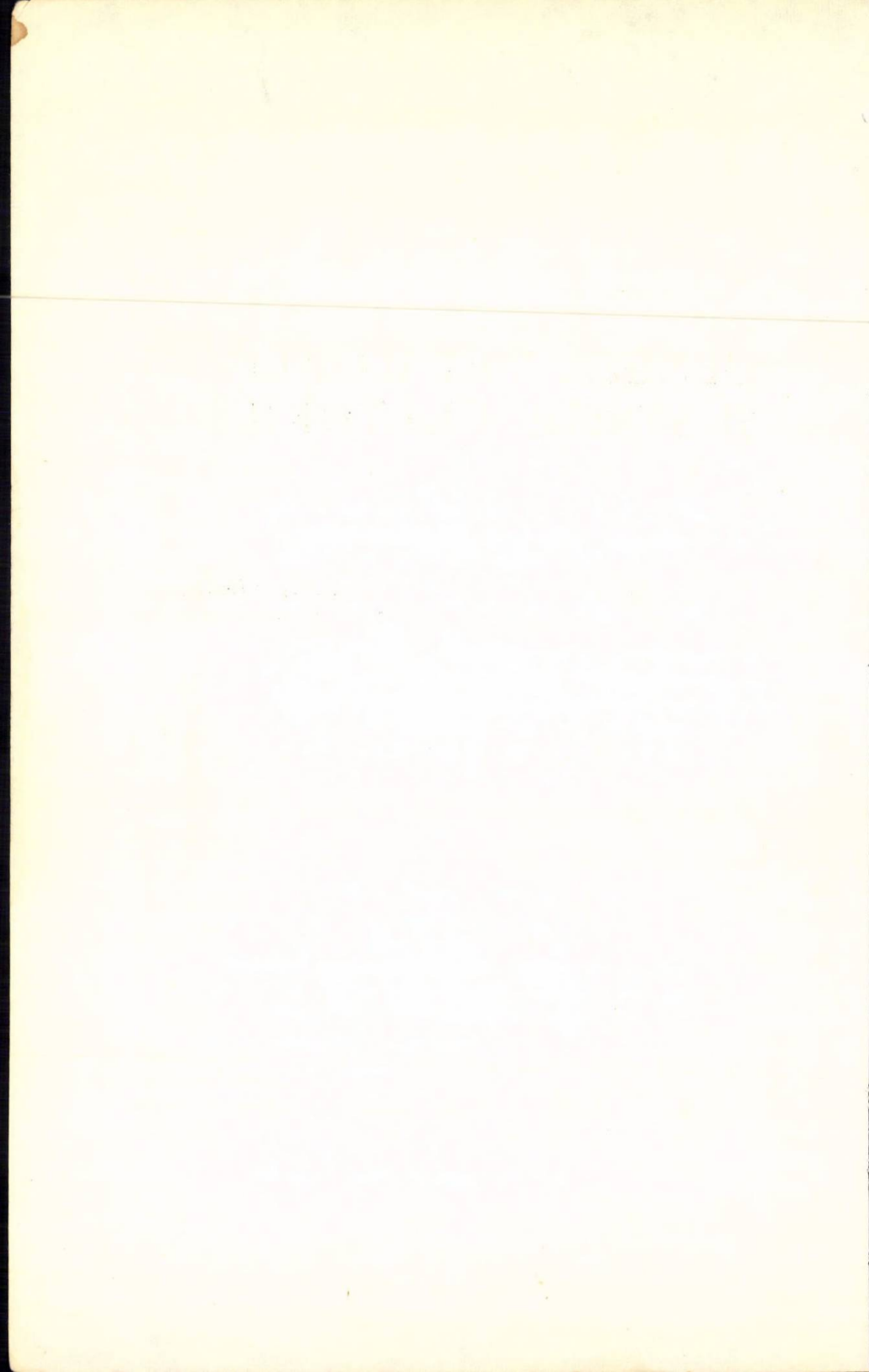
mesianică în lume. Ei s-au ținut departe de asemenea ibride ex-tazuri, și bine au făcut. Cunoaștem îndeajuns, din colindările noastre prin Europa, iluminările caraghioase, și grimasele jalnic lipsite de duhul autoironiei, ale unora dintre mesianicii noștri vecini. De acest steril foc lăuntric ne-a apărat până acum Dumnezeuul bunului-simț. Să nădăjduim că ne vom putea cuviincios îndeplini rolul nostru sub acest petic de cer și fără de a îmbrăca mantia mesianică. De la o vreme această mantie pare o haină de confecție, care nu împrumută o prea frumoasă figură nici măcar popoarelor cu putere de inducțiune mondială. Până acum nici un popor nu a devenit mare — pornind de la un program mesianic.

Examenul atent și stăruitor al culturii noastre populare ne-a dus la concluzia reconfortantă despre existența unei matrici stilistice românești. Latențele ei, întrezărite, ne îndreptătesc la afirmațiunea că avem un înalt potențial cultural. Tot ce putem ști, fără temerea de a fi dezmințiți, este că suntem purtătorii bogați ai unor excepționale posibilități. Tot ce putem crede, fără de a săvârși un atentat împotriva lucidității, este că ni s-a dat să luminăm cu floarea noastră de mine un colț de pământ. Tot ce putem spera, fără de a ne lăsa manevrați de iluzii, este mindria unor inițiative spirituale, istorice, care să sară, din cind în cind, ca o scinteie, și asupra creștetelor altor popoare. Restul e — ursită.

GENEZA METAFOREI ȘI SENSUL CULTURII

lui Basil Munteanu

1937



CULTURĂ MINORĂ ȘI CULTURĂ MAJORĂ

Filosofia contemporană face o deosebire între culturile „minore” și culturile „majore”, dar disocierea suferă încă de grave imprecizii. Culturile minore poartă și numele de culturi „etnografice”, iar culturile majore sunt denumite și culturi „monumentale”. Când se vorbește despre o „cultură minoră”, desigur că nu toți cercetătorii acordă epitetului o accepție peiorativă. În adevăr, termenii aceștia denumesc mai curind fapte distincte prin natura lor, decît o gradație, care ar implica o judecată de apreciere. Între o cultură minoră și o cultură majoră se poate stabili o întîie deosebire, sumară, pe temeiul unui criteriu exterior, dimensional. Natural că acest criteriu dimensional, fiind exterior, nu e decisiv. Spre a deveni operant, el cere în orice caz să fie aplicat în spiritul unei foarte îngăduitoare elasticități. O cultură minoră se menține îndeobște pe planul unor plămuiuri sau creații de dimensiuni mai mărunte, cîtă vreme cultura majoră ar putea să fie identificată în creațiile iperdimensionale. Ajunge însă să rostești această propoziție, spre a-ți da seama că în adevăr nu prea poți să beneficiezi de avantajele punctului de vedere dimensional, decît făcînd unele rezerve. Orice rigiditate în aplicarea criteriului compromite sau anulează numai decît foloasele posibile. Astfel se știe bunăoară că o cultură așa-zisă minoră poate foarte bine să îmbrățișeze creații de proporții impresionante, cum sunt epopeele populare. Dar tot așa se știe că și dintr-o cultură majoră pot să facă parte nu numai plămuiuri cu înfățișare de munte, ci și atîtea creații, care nu întrec propozițiile unei aripi de zefir sau ale unui cîntec popular. Una dintre minunile liricei apusene, în cadrul unei întregi culturi majore, este neîndoios aceea poezioară a lui Goethe, care începe cu versul „Über allen Gipfeln ist Ruh”. Și poezia nu e mai lungă decît adierea unui suspin. A vorbi despre o cultură majoră sau minoră în perspectiva exclusivă a criteriului dimensional rămîne așadar un procedeu, care ar putea să dea loc unor penibile neînțelegeri. O cultură nu poate fi privită cu atît mai majoră, cu cît produsele ei se nimeresc

să fie de dimensiuni mai gigantice. Criteriul de diferențiere dimensional, fiind cel puțin insuficient, solicită o completare cu un criteriu calitativ-structural. Mai înainte de a propune un asemenea criteriu structural, amintim că morfologia culturii a încercat să deosebească cultura minoră și cultura majoră sub unghiul „virstelor”. Morfologii au abordat cu un fel de familiaritate naivă această chestiune, și privind cultura ca un „organism” de sine stătător, inzestrat cu un „suflet” al său, au căutat să înțeleagă cultura majoră și cultura minoră ca două virste ale unuia și aceluiasi organism. Cultura minoră ar echivala cu copilăria, iar cultura majoră cu maturitatea uneia și aceiași culturi. Subiectul, eul virstelor, ar fi după concepția morfologică unul și același: un anume „organism cultural”. Cultura minoră și cultura majoră sunt diferențiate de astă dată sub unghiul creșterii în timp a unei existențe organice de sine stătătoare. Să reținem acest lucru: „virstele” culturii nu au, în concepția morfologică, nimic de-a face cu virstele „omului”, căci nu omul este subiectul creator de cultură, ci cultura cu „sufletul” său e subiect pentru sine, și-și are ca atare virstele sale proprii, ca orice organism autonom. Definiția aceasta a avut poate norocul să îndestuleze curiozitatea unor decenii orientate cu totul biologic. Pe noi nu ne mulțumește. Morfologii au simplificat lucrurile mult dincolo de limitele îngăduiului, căzînd și în păcatul de a prefăce o metaforă curentă în ipostază reală. În studiul de față vom avea de mai multe ori prilejul să arătăm că în realitate cultura nu este un „organism” și nici purtătoarea unui „suflet” special. Nefiind un organism de sine stătător, cum pretind morfologii, cultura nu poate avea nici „virste”. Teoria virstelor culturii stă sau cade cu teoria morfologică-biologică despre cultură, teorie căreia ne-am luat sarcina să-i eliberăm certificatul de deces. Și totuși, „copilăria” și „maturitatea” ne îmbie două concepte, care servesc de minune la diferențierea culturii minore de cultură majoră. Trebuie să ne înțelegem doar asupra sensului, cu care urmează să încărcăm aceste cuvinte. Virstele pot să fie privite din două puncte de vedere: ca faze, ca simple etape, fără de axă proprie și cu limite curgătoare, dar și ca structuri autonome, ca două focare, care-și afirmă neatîrnarea. „Copilăria”, privită ca etapă, este desigur numai o pregătire în vederea maturității, o fază provizorie; „maturitatea” este și ea, ca etapă, doar o deltă, în care se revarsă copilăria. Ca realizare autonomă însă copilăria își are structurile ei unice, incomparabile, mulțumită cărora ea încetează

de fapt de a mai fi o simplă fază provizorie. Ea e un ținut îngădit, o durată autarhică cu centrul în sine însăși, bucurându-se de o deplină suveranitate în hotarele ei. Nu mai puțin și „maturitatea” își are, și ea, felul său autonom, structurile sale ireductibile, indiferent de aspectul ei fazic ca atare. Virstele, ca simple etape pe o simplă linie ascendentă, sunt cezuri într-o configurație temporală în fond neîntreruptă. Privite însă ca structuri, iar nu ca etape, copilăria și maturitatea își au, fiecare pentru sine, *autonomia* lor, prin aceea ce continuitatea liniei se sfarmă. Copilăria se afirmă prin aspecte, valori, structuri, unice, incomparabile; ea are o înflorire și o culminație în sine și pentru sine. Cert, copilăria privită sub unghiul acestor structuri, încetează de a mai fi o simplă pregătire pentru virstele celelalte. Structurile psihologice autonome ale copilăriei și ale maturității umane ne dau posibilitatea unei diferențieri structurale între cultura minoră și cultura majoră. Trebuie să încetăm însă de a privi cultura ca un subiect aparte, ca un organism, care și-ar avea virstele sale, și să o înțelegem exclusiv în funcție de om și de psihologia virstelor *acestuia*. Cultura minoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale copilăriei omenești. Iar cultura majoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale maturității omenești. Vom vedea că aceasta este cu totul altceva, decît cele enunțate de concepția morfologică, care vorbește despre virstele „culturii” ca atare. Că o cultură minoră nu este însă virsta copilărească a unei culturi, care ar crește ca un organism independent, parcurgînd faze inevitabile, se dovedește eclatant prin faptul istoricește controlabil că o cultură minoră poate să dăinuiască mii și mii de ani, să devină aproape atemporală, fără ca să mai adopte vreodată altă structură. „Copilărescul” culturii minore nu are înfățișarea unei faze de o anume durată, ci aspect de structură, care poate fi *eternă*. Cultura minoră nu este așadar întîia virstă a unei culturi înțeleasă ca subiect de sine stătător, destinat să se maturizeze încetul cu încetul, cum se întîmplă cu orice organism independent. Cultura este obiect de creație umană, nu „subiect organismic” independent, ca un parazit al omului. Astfel cultura minoră este o cultură creată prin prisma structurilor copilărești ale *omului*, și ca atare ea poate să dăinuiască și să se perpetueze indefinit. La fel, cultura majoră nu este virsta inevitabilă a maturității unui pretins organism cultural suprapus omului; o cultură majoră este numai creată prin darurile și virtuțile maturității *omului*, pe temeiul și datorită structurii acesteia ca

atare. Omul, în calitatea sa de creator de cultură își realizează plăsmuirile fie prin darurile și structurile copilăriei, fie prin cele ale maturității. Creatorii sunt și pot să fie însă oameni de orice vîrstă. Interesant e, cum în cadrul unei culturi *minore*, toți oamenii creatori, de orice vîrstă, stau sub constrîngerea unor norme și structuri proprii *copilăriei*. Copilăria, ca un complex de structuri, poate deveni deci un fel de prismă, prin mediul căreia se realizează o matrice stilistică în forma particulară a unei culturi *minore*. Maturitatea ca un complex de structuri poate de așijderea să devină o asemenea prismă, prilejuind o cultură majoră. Aspectul minor sau major al unei culturi este în consecință exclusiv o problemă de *psihologie* a creatorilor și a colectivității, iar nu o problemă de vîrstă „reală” nici a creatorilor de o parte, dar nici a unui pretins subiect organic al culturii, parazită suprapus omului, de altă parte. Producerea unei culturi majore sau minore nu este, zicem, o chestie de vîrstă reală a oamenilor creatori. Intervine aci în funcționarea demiurgului dominanța exclusivă și foarte ciudată a unor structuri proprii unei *anume* vîrste. E desigur un paradox aproape de necrezut că oameni *maturi* se supun docili unor structuri, care anatomic și fiziologic nu le mai aparțin, intrînd cu entuziasm în robia *copilăriei*. Și tot un paradox e împrejurarea că niște copii să poată crea sub constrîngerea unor structuri, care anatomic și fiziologic încă nu le aparțin, intrînd în robia *maturității*. Dar așa se petrec lucrurile. S-ar zice că creatorii de cultură au două vîrste: una e vîrsta reală, biologică, individuală, — cealaltă e o *vîrstă adoptivă*, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub îniriirea unei atotputernice zodii. Cultura minoră este așadar o cultură creată sub dominația și sub constrîngerea structurilor proprii *copilăriei*, în înțeles de „vîrstă adoptivă” a creatorilor. O cultură minoră poate să fie însă deosebit de înfloritoare și de bogată. Cit de înfloritoare și de bogată poate să fie o cultură minoră, care nu merită niciodată disprețul nimănui, o știm bunăoară din experiențele noastre cu privire la cultura populară românească. Cititorii ne vor însoți pe drumul amintirilor pînă în satul românesc, spre a se familiariza puțin cu o asemenea cultură minoră, de multiple și înflorite aspecte.

Amintirile noastre din copilăria petrecută la sat coincid desigur cu ale celor mai mulți dintre cititori. Ne aducem aminte: vedeam satul așezat oarecum înadins în jurul bisericii și al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu și al morților. Această împre-

jurare, care numai tirziu de tot ni s-a părut foarte semnificativă, ținea oarecum isonul întregii vieți, ce se desfășura în preajma noastră. Împrejurarea era ca un ton, mai adinc, ce împrumuta totul o nuanță de necesar mister. Localizam pe Dumpezeu în spațiul ritual de după iconostas, de unde îl presimțeam iradiind în lume. Nu era aceasta o poveste, ce ni s-a spus ca multe altele, ci o credință de neclintit. Făceam o tranșantă deosebire între „povestea-poveste” și „povestea adevărată”. Topografia satului era plină de astfel de locuri mitologice. La fiecare pas perspectivele se adinceau și se înălțau. Tinda vecinului, totdeauna foarte întunecoasă, era fără doar și poate un loc, în care, cel puțin din cînd în cînd, și mai ales duminica, se refugia diavolul. Nu am încercat într-o zi, cu alți douăzeci de copii, toți pătrunși de fiorii unui sfînt război, să-l izgonim, stîrnind cu fel de fel de unelte niște zgomote ca de trib african? Tinda aceea, ungher simplu ca toate tindele, avea pentru noi ceva din aura neagră a infernului. Dar undeva lingă sat mai era și un sorb; convingerea noastră era, că acel noroi fără fund răspundea de-a dreptul în iad, de unde ieșeau și clăbucii. Trebuie să te transpuie în sufletul unui copil, care stă tăcut în marginea sorbului și-și imaginează acea dimensiune „fără fund”, ca să ghicești ce poate însemna pentru om o geografie mitologică. Satul întreg era cuibărit de fapt într-o geografie mitologică. În ripa roșie, prăpăstioasă, din dealul viilor, sălășluia aievea un căpcăun. Acesta se ținea departe și sta oarecum la pîndă la marginea lumii. Astfel satul era situat în centrul existenței și se prelungea prin geografia sa nemîllocit în mitologie și în metafizică. Mitologia și metafizica alcătuiau per vazul natural și de la sine înțeles al satului. Satul există în conștiința copilului ca o lume, ca *unica* lume, mult mai complex alcătuită și cu alte zări, mai vaste, decît le poate avea un mare oraș, sau metropolă, pentru copiii săi. Atingem cu aceasta problema deosebirii dintre „sat” și „oraș”. Satul nu este situat într-o geografie pur materială și în rețeaua determinantelor mecanice ale spațiului, ca orașul; pentru propria sa conștiință satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic. Aceasta este conștiința latentă a satului, despre sine însuși. Îndrăznim să facem afirmația, fiindcă, așa e înțeles și trăit satul, în apogeul copilăriei, a cărei sensibilitate singură posedă o perfectă afinitate cu modul existențial al satului. Să privim în schimb orașul. Copilul se pierde aci

părăsit de orice siguranță. La oraș conștiința copilului precoce e molipsită de valorile relative ale civilizației, cu care el se obișnuiește, fără de a avea însă și posibilitatea de a o înțelege. Credem că nu exagerăm spunind că la oraș, copilăria n-are apogeu; orașul taie posibilitățile de dezvoltare ale copilăriei ca atare, dind sufletelor degrabă o îndrumare bătrînicioasă. La oraș copilul este în adevăr „tatăl bărbatului“, adică o pregătire pentru vîrstele seci. La sat copilăria devin o structură autonomă, care înfloarește pentru sine. Omul crescut la oraș parvine să înțeleagă, sau să se prefacă a înțelege, cauzalitățile împrejurătoare, dar el nu face personal niciodată experiența vie a lumii ca totalitate, adică o experiență muiată în perspective dincolo de imediat și de sensibil. A trăi la oraș însemnează a trăi în cadrul fragmentar și limitele impuse la fiecare pas de rînduielele civilizației. A trăi la sat însemnează a trăi în zăriște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie. Ne luăm voie să evocăm o conversație între copii. Nu o inventăm pentru a broda literatură pe marginea ei; ci o reproducem de pe discul de ceară al celei mai fidele memorii. Nu aveam mai mult de șapte ani. Eram vreo cinci băieți, toți cam de aceeași vîrstă; stam în cerc, calmi, în mijlocul uliții, pe înserate. Numai știm în ce legătură s-a întîmplat ca unul să arunce întrebarea: „Cum o fi, cînd ești mort?“ Unul dintre noi a răspuns neîntîrziat, ca iluminat: „Mort trebuie să fie ca și viu. E așa că nici nu știi că ești mort. Noi bunăoară stăm aici în cerc și vorbim, dar poate că suntem morți, numai că nu ne dăm seama“. Încă o dată, — scena s-a petrecut întocmai. N-am împodobit-o cu nici un detaliu imaginar. Ne-aducem desăvîrșit de bine aminte și de fiorul încercat în fața prăpastioasei perspective deschise prin răspunsul acelui băiat. Era acel cutremur, ce-l încerci în copilărie, ca și mai tîrziu, cînd calci prin preajma ultimului hotar. O fetiță, prietenă de joacă, se cățara în prunii cimitirului, crescuți din morminte. Spunea sărînd că vrea să vadă „ce gust au morții“, și încerca prunele. Cînd mușca dintr-o prună amară, spunea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om rău. Cînd nimerea în alt pom o prună dulce, zicea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om bun. Iată concepții, viziuni, presimțiri, care nasc în chip firesc, în lumea satului. Ne amintim foarte bine cum ieșeam cîteodată seara în ogradă. În beznă zăream dintr-o dată calea laptelui și stelele, ca ciorchinii grei și mari, coborîte pînă aproape de coperișele de paie. Priveliștea era coplesitoare; sub impresia ei trăiam în credința că într-a-

devăr noaptea stelele coboară pînă aproape în sat, participînd într-un fel la viața oamenilor și ascultîndu-le răsufierea în somn. Sunt aci în joc sentimente și vedenii nealterate de nici un act al rațiunii și de nici o cosmologie învățată și acceptată de-a gata. Iată experiențe vii, care leagă cerul de pămînt, care fac o punte între viață și moarte, și amestecă stihiiile după o logică primară, căreia anevoie i te poți sustrage, și care nise pare cu neputință în altă parte, decît în mediul înțeles și trăit ca o „lume“, a satului. Fiecare sat se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii. Numai așa se explică orizonturile vaste și naive în același timp, ale creației populare, în poezie, în artă, în credință, și acea trăire, care participă la totul, precum și siguranța fără greș a intruchipărilor, belșugul de subînțelesuri și de nuanțe, implicațiile de infinită rezonanță și însăși spontaneitatea neis-tovită. Omul satului, întrucît izbutește să se mențină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăiește din întregul unei lumi — pentru acest întreg; el se găsește în raport de supremă intimitate cu totul și într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine și revelații cu acesta. Omul orașului, mai ales al orașului, care poartă amprente timpurilor moderne, trăiește în dimensiuni și stări tocmai opuse: în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristete și în lucidă superficialitate. Impresiile omului de la oraș, puse pe cîntar de precizie, îngheață, devenind mărimi de calcul; ele nu se amplifică prin raportare intuitivă la un cosmos, nu dobîndesc proporții și nu se rezolvă în urzeli mitice, ca impresiile omului de la sat.

Despre satul românesc se poate în genere afirma, fără de vreo restricție esențială, că mai păstrează ca structură spirituală, aspecte de natura acelora, despre care tocmai vorbim. Ne putem foarte bine închipui că pînă mai acum vreo sută și ceva de ani, psihologia, structura sufletească „adoptivă“ a săteanului nostru, de orice vîrstă, să fi fost de natură „copilărească“. Desigur că pe urma contactului diformant, direct și indirect, cu civilizația timpului, satul românesc s-a depărtat și el, citeodată chiar destul de penibil, de această structură. Nu e mai puțin adevărat însă că în toate ținuturile românești, mai poți să găsești și astăzi sate, care amintesc ca structură sufletească „copilărescul“. „Copilăresc“ este satul, care se socotește pe sine însuși „centrul lumii“, și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit. Ca tip antipodic al acestui sat, credem că s-ar putea cita de ex. așezările mărunte, cu înfățișare ca de sate, din America de

Nord, acele sumbre și uniforme așezări de lucrători și fermieri, ținute laolaltă de un interes rațional colectiv, dar niciodată de magia naivă a unui suflet colectiv. Dacă satul nostru este clădit în jurul bisericii, din care iradiază Dumnezeu, în pomenitele așezări americane biserica e mai puțin un sălaș al lui Dumnezeu, cit un fel de întreprindere ca și banca coloniei, o societate pe acțiuni. Pastorul ține predici cu invitații ca la cinematograful și cu prețuri de intrare. Nu vom pune numaidecît și întru totul la îndoială credința acelor bravi cetățeni (se spune că unii sunt foarte credincioși), dar credința lor e integrată, ca un șurub bine uns, în angrenajul vieții profesionale, închinată cu totul succesului practic. Să ni se îngăduie mîndria de a afirma, că din punct de vedere uman săteanul nostru reprezintă un tip mult superior, mult mai nobil, mult mai complex, în naivitatea sa. Satul nostru reprezintă o așezare situată și crescută organic într-o lume totală, care e prezentă în sufletul colectiv ca o viziune permanent efectivă și determinantă. Fermierul american, simțindu-se alungat la periferia existenței, e veșnic abătut de nostalgia orașului, cu gîndul la bogăție, cu frica de mizerie. Cu Dumnezeuul său localizat într-o singură celulă a creierului, el nu se integrează deschis în cosmos, ci se simte doar chemat să exploateze „rațional” un fragment al acestuia, sau să-l părăsească în clipa cînd fragmentul nu mai rentează¹.

Am încercat în studiile noastre de filosofia culturii să punem în relief aspectele sau categoriile stilistice ale vieții și ale duhului nostru popular. Nu vom repeta aci, ce am spus în acele studii despre „matricea stilistică” a culturii noastre. Am ținut doar să întregim punctele de vedere, puse în evidență altă dată, cu cîteva noi observații. Satul românesc, în ciuda sărăciei și a tuturor neajunsurilor cuibărite în el prin vitrega colaborare a secolelor, se învrednicește în excepțională măsură de epitetul autenticității. Mai precis: între nenumăratele sate românești găsim atîtea și atîtea așezări, care realizează ca structură sufletească întocmai termenii definiției, pe care o acordăm „copilăriei”. Satul ca așezare de oameni este o colectivitate cuprinsă în formele interioare ale unei matrici stilistice, dar întregul său „stil” se realizează oarecum prin prisma structurilor autonome ale „copilăriei”. Cosmocentrismul satului nu trebuie înțeles ca o grotască tră-

¹ Eseistul nostru Vasile Bîncilă a scris pagini magistrale despre structura sufletească a sateanului în *Gînd românesc*, pp. 140—156, 1937.

sătură de megalomanie colectivă, ci ca o particularitate, ce derivă dintr-o supremă rodnică naivitate.

O cultură minoră și o cultură majoră pot să fie pînă la un punct realizările plastice ale uneia și aceleiași matrici stilistice; în cazul acesta cultura minoră nu reprezintă vîrsta copilăriei, iar cultura majoră vîrsta maturității, ca și cum ar fi vorba de creșterea unui singur mare organism de sine stătător. Că nu e vorba de vîrste ale culturii însăși, se dovedește, o repetăm, prin împrejurarea deosebit de concludentă că atît o cultură minoră, cit și o cultură majoră, pot avea norocul să dăinuiască indefinit de mult timp, chiar mii de ani. Ceea ce ar fi o imposibilitate, dacă cultura minoră ar fi în adevăr o vîrstă reală a unui subiect viu. Vîrstele au un profil și o configurație de o durată precisă și limitată. De fapt o populație creează o cultură minoră, atunci cînd își realizează, în plăsmuirii de tot soiul, posibilitățile stilistice, cu darurile și virtuțile proprii copilăriei; o populație creează o cultură majoră, cînd își realizează aceleași posibilități prin jgheburile structurale proprii maturității, ca atare. Cultura majoră nu este apogeul sau piscul celei minore, căci atît cea minoră, cit și cea majoră își au, ambele, apogeele lor, de sine stătătoare. Examinînd conformațiile, aptitudinile și habitusul copilăriei, și cele ale maturității, ni se dă posibilitatea de a circumscrie sugestiv notele caracteristice ale culturii minore, spre deosebire de cele ale culturii majore. Copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri, fără simțul perenității. Maturitatea e în primul rînd volițională, susținut și metodic activă, ea se afirmă cu încăpăținare în fața destinului, își organizează un cîmp de înriurire, e expansiv-dictatorială, dar și măsurată din prudență, e rațională, are simțul perspectivelor și al trăinicieii; e constructivă. Copilăria manifestă un pronunțat simț pentru totalități nediferențiate, maturitatea excelează printr-un acut simț al diferențierii și pentru domenii specializate. Copilul, deși mai vegetativ, se simte un mic demiurg, și se comportă naiv ca atare; omul matur, deși mănunchi de energii, își dă seama de limite, și se intercalează în natură și în societate ca în sisteme ierarhice. Copilul se complăce ca subiect al jocului de unul singur chiar în colectivitate; omul matur înțelege avantajele activității concentrice și ale colaborării și se înrolează îngăduitor întru inițiative, a căror ducere la capăt implică grupuri și mulțimi. O cultură

minoră este izbînda unui stil întruchipat de un suflet colectiv, de o populație oarecare, prin darurile și virtuțile proprii copilăriei. Aceasta nu înseamnă însă că o asemenea cultură e făcută de „copii”. O cultură *minoră* e creată de oameni *maturi*, care însă în calitatea lor de creatori de cultură stau într-un fel sub zodia „copilăriei”. Chiar dacă altfel sunt oameni serioși și raționali. Precum se vede vîrsta reală nu obligă pe creatori la comportări în consecință. O cultură majoră realizează posibilitățile stilistice ale unui suflet colectiv prin darurile și virtuțile proprii „maturității”. Nici aceasta nu înseamnă însă că o asemenea cultură e făurită numai de oameni maturi, ea poate fi făcută de oameni de orice vîrstă, care stau însă în chip secund sub zodia maturității. Ioana d'Arc, Mozart, Rimbaud, deși copii, sunt creatori de istorie și cultură majoră. Încă o dată așadar: cultura minoră nu este copilăria unei culturi, care va deveni neapărat majoră, în creștere ca un singur organism, parazită suprapus omului. Cultura minoră e creată doar sub constelația eficientă a „copilăriei”, în înțeles de *vîrstă adoptivă* a unei întregi *colectivități*. Totuși cultura minoră e creată de oameni maturi, sau dacă voiți, de oameni de orice vîrstă. Mutatis mutandis, aceleași afirmații se rostesc cu egală îndreptățire și cu privire la cultura majoră.

Trecutul omenirii oferă suficiente probe pentru trecerea de la o cultură minoră la o cultură majoră. Cultura majoră a vechiului Egipt, atît de admirată de cîteva decenii încoace, și despre care mult timp s-a crezut că a apărut oarecum dintr-o dată, gata, cu scut și cu lance, ca știuta zeiță din capul știutului zeu, avea o corespondență minoră anterioară acelei majore. La vreo sută de kilometri spre apus de actuala albie a Nilului, s-a găsit vechea albie, astăzi complet seacă și acoperită de nisipurile deșerturilor. Pe malurile străvechiului Nil s-au descoperit însă rămășițele unei culturi minore, care prezintă aproximativ aceleași motive și aceleași aspecte stilistice ca și cultura egipteană majoră. Despre cultura și arta gotică monumentală se știe astăzi că n-a apărut dintr-o dată, neprevăzută, ca un havuz țîșnit spre cer. Aceleași motive și aspecte stilistice au existat și mai înainte, ca realizări consecvent susținute, în cadrul unei culturi populare, etnografice, la diverse semînții germane sau celte. Trecerea aceasta de la minor la major, nu se face însă fiindcă ar fi vorba de o creștere

iniară, inevitabilă, a unui organism, care de la copilărie ar merge spre maturitate. Trecerea se face fiindcă creatorii de cultură, oamenii, de orice vîrstă, dar mai ales oameni maturi, evadează la un moment dat din vraja vîrstei adoptive, care-i încercuiește, și acceptă altă vîrstă, tot în sensul unor structuri adoptive. Oamenii unei colectivități încetează la un moment dat de a mai crea prin prisma structurilor copilăriei și încep să creeze prin prisma structurilor maturității. *Faptul ține de ordinea atitudinilor spirituale și nu a vîrstelor organice reale.* Structura autonomă a unei anume vîrste poate să joace deci rol de constelație determinantă în creația culturală, indiferent de vîrsta reală a creatorilor, care poate fi oricare. *Copilăria ca vîrstă adoptivă a colectivității și a creatorilor prilejuiește culturi minore; maturitatea, ca vîrstă adoptivă a colectivității și a creatorilor produce culturi majore.* În cadrul culturilor minore se face că omul nu devine creator, decît prefăcîndu-se, într-un anume fel, iarăși în „copil”. În cadrul culturilor majore, omul nu devine creator decît adoptînd o mentalitate matură, chiar dacă se întîmplă ca el să fie un copil, ca Ioana d'Arc, ca Mozart sau ca Rimbaud. Cultura minoră și cultura majoră se explică deci prin fenomenul de psihologie colectivă al „vîrstelor adoptive”. Problema aceasta de psihologie colectivă a vîrstelor adoptive, pe care o deschidem înțîia oară ca atare, e susceptibilă de altfel de o lărgire și de nuanțare. N-ar fi desigur lipsit de interes să se cerceteze, în ce măsură, aproape fiecare epocă, chiar de durată mai scurtă, din istoria culturii europene, e stăpînită de fiecare dată de atmosfera unei alte vîrste adoptive, de care se pătrunde întreaga psihologie creatoare a unei colectivități, în curs de-o generație sau mai multe. Sunt perioade magic străbătute de atmosfera „tinereții”, în tot ce se creează, chiar dacă creatorii nu sunt toți oameni cu adevărat tineri (Sturm und Drang, sau perioada expresionismului), sunt perioade străbătute de măsura și vigoarea liniștită a „bărbăției”, chiar dacă creatorii se întîmplă să fie oameni tineri (clasicismul francez sau german, neoclasicismul contemporan). E vorba și aci de același fenomen de psihologie colectivă al „vîrstelor adoptive”. De observat că succesiunea vîrstelor adoptive nu prea ține seama de succesiunea celor reale. După ce o generație întreagă a stat bunăoară sub imperiul bătrîneții, ca „vîrstă adoptivă”, urmează, să zicem, o generație care intră în robia vîrstei adoptive a ti-

neretii¹. Vîrsta adoptivă a oamenilor de la sat este în genere copilăria; vîrsta adoptivă a oamenilor de la oraș, sau din cetăți este în genere maturitatea. E fără îndoială un lucru negrăit și curios că structurile copilăriei și ale maturității joacă în destinul omenirii și un alt rol, și au și altă semnificație, decît aceea de vîrstă reală, biologică, a indivizilor. Această a doua ipostază a copilăriei sau maturității nu ține de viața celulară și fiziologică, nici de psihologia conștiinței individuale, ci de ordinea faptelor spirituale colective și inconștiente.

Într-o cultură minoră fiecare ins reprezintă o „universalitate nediferențiată“. Fiecare individ își e gospodarul și meseriașul, poetul și cîntărețul, țăranul și arhitectul. Insul creator, cu posibilitățile sale, dă măsura planurilor, la a căror realizare se procedează. Individul nici nu prea concepe planuri, pe cari să nu le poată realiza de unul singur. De aceea creația insului are în cadrul culturii minore înfățișarea unei firești improvizații, cu precizarea că această improvizație, fiind de nenumărate ori încercată de același sau de alții, nu însemnează o schițare nedesăvîrșită. ci o realizare, foarte economică ce-i drept ca tehnică, dar de o remarcabilă virtuozitate. Există desigur și în cadrul culturilor minore creații vaste, colective, dar acestea au crescut firesc, încetul cu încetul, prin acumulare și colaborare organică, iar nu pe baza unui plan prealabil. În general în cadrul culturii minore creația nu prea depășește puterile unuia singur, și e adaptată, sub toate aspectele ei posibile, la ceea ce poate să realizeze în adevăr individul, ca ins „universal nediferențiat“. În cultura minoră insul creator adoptă o dată mai mult psihologia copilului, care de asemenea e universalitate nediferențiată. Viziunea despre spațiu, în cultura minoră, nu prea depășește, ca amploare, orizontul vizibil; satul, așezarea, cătunul, e centrul lumii, iar lumea e vizibilă aproape în întregime dintr-un singur loc; orizontul văzut se prelungește de-a dreptul în mitologie. Într-o cultură minoră viziunea despre timp nu prea depășește durata organică a unei vieți individuale; dincolo de acest orizont timpul e oarecum

¹ Există o problemă analogă, tot de psihologie colectivă, și anume aceea a „genului adoptiv“. Sunt anume epoci stăpînite de atmosfera „femininului“ (rococoul), și epoci străbătute de atmosfera „masculinului“ (barocul). Aci e vorba despre genul sau sexul spiritualității unei epoci. Paradoxul e că de obicei creatorii sunt bărbați, dar ei par a-și însuși, sub unghiul spiritual, în fiecare epocă un anume „gen adoptiv“, colectiv. Structurile spirituale și sufletești ale diverselor vîrste și ale genurilor posedă privilegiul ciudat de-a deveni structuri adoptive ale unei întregi colectivități, dintr-un anume loc și timp.

ceva suspendat sau ceva amorf. În cadrul unei culturi majore devin suverane structurile *maturității*. Insul creator nu mai e universalitate nediferențiată, ci „organ specializat“ al unei colectivități. Insul se poate astfel închina viața întreagă unei singure ocupațiuni sau unei singure opere. Multilateralitatea se strimtează, sau încetează cu totul; începe unilateralitatea, elefantiaza specialismului. Prin deliberare rațională și prin hotăriri de voință, individul se integrează adesea chiar într-un front creator, prin care se urmăresc planuri, a căror realizare cere neapărat ajutorul multor inși și uneori o durată de generații. Începe creația dirijată. Planurile nu mai sunt la dispoziția individului, ci indivizii sunt subjugați unui plan. Insul creator se situează în orizonturi spațiale și temporale, care fizicește debordează enorm vizibilul. „Istoria“, ca timp articulat și cu spinare, este dimensiunea în care se desfășoară și crește o cultură majoră. Orașul-cetate nu mai este centrul unei lumi vizibile totale, ci se alătură, dominant sau periferial, altor așezări similare într-un spațiu care se întinde dinamic invizibil, înglobând văi și munți, șesuri și țări, mări și continente. Timpul nu sfârșește cu viața insului, ci e vastă proiecțiune, arcuire uriașă peste generații. Cu asemenea orizonturi se calculează efectiv; ele intră ca factori constitutivi în planurile creatoare, cari alimentează și susțin o cultură majoră. Cu o astfel de expansiune bărbătească a viziunii spațiale și temporale începe totdeauna o „istorie“. Timpul simplu, ca desfășurare de evenimente, nu este încă istorie. Istoria își declară energia imanentă totdeauna cu o dilatare, cu o accentuare expansivă a cadrelor orizontice. Istoria e timp și spațiu articulat, viziune debordantă. Istoria implică coordonate prelungite dincolo de orizontul sensibil, ca o schelărie a năzuinței creatoare, proprii unei colectivități diferențiate, sau unor inși cari sunt tot atitea organe specializate ale unei substanțe comune.

A pune problema diferențelor dintre o cultură minoră (anistorică) și o cultură majoră (desfășurată istoric), înseamnă a atinge în cele din urmă și întrebarea cu rezistențe de zid liminar: ce are mai mare preț, o cultură minoră sau o cultură majoră? Problema valorii tipurilor de cultură comportă însă o mulțime de puncte de vedere. Fiecare tip de cultură își are calitățile și deficiențele, avantajele și dezavantajele. Înainte de toate șansele lor de durabilitate diferă impresionant, și aceasta chiar din pricina constituției lor. Ni se pare destul de sigur că o cultură minoră, născută din permanentă improvizație și gilgiitoare spontaneitate,

ca și dintr-o totală lipsă a sentimentului perenității, poate să dureze în statica ei multe mii de ani; cită vreme o cultură majoră, născută tocmai din setea de a înfringe și de a întrece spațiul și timpul vizibil, e mult mai expusă, prin dinamica ei, catastrofelor și pieirei. Natural că șansele de durabilitate nu sunt neapărat simptome ale „valorii“. Se poate afirma că tragedia, catastrofa sau riscul au chiar darul de a spori nimbul celui căzut sau al celui ce se avintă spre a cădea.

Cultura minoră ține pe om îndeobște mult mai aproape de natură. Cultura majoră îl depărtează și-l înstrăinează de rinduielile firei. Filosofic privind, nu se știe dacă în cele din urmă avantajele spirituale ale unei culturi majore, tensiunile și problematica acesteia, curiozitățile, ce le stirnește, și satisfacțiile ce le prilejuiește, nu sunt cucerite cu prețul unui dezavantaj, care le ține aproape cumpănă: cu înstrăinarea prea mare a omului de veșnica Mumă. Vrem să spunem cu aceasta numai că o comparație a culturii minore și a culturii majore, sub unghiul valorii, nu e tocmai simplă. Ea ni se pare chiar așa de complicată, încât ne vedem sfătuiți să nu o atingem decît cu sfiala și cu tăcerea noastră. Preferăm să lăsăm această problemă deocamdată deschisă.

GENEZA METAFOREI

„Stilul“ unei opere de artă, sau al unei creații de cultură, manifestă multiple aspecte, dintre care unele cel puțin posedă desigur o profunzime și un sens „categorial“. Aceste aspecte categoriale sunt de natură orizontică, de atmosferă axiologică, de orientare, de formă. Ne-am ocupat cu această latură a creației de artă, sau de cultură, pe larg în *Orizont și stil*. Ce rămâne încă de spus în aceeași linie de idei va urma mai târziu, cu atît mai mult cu cît suntem pînă la surprize, unele de deosebită însemnătate pentru filosofie în general, iar altele de o înaltă semnificație metafizică. Dar înainte de a despărți negurile, în care locuiesc surprizele, găsim necesar să extindem considerațiile noastre și asupra unei alte laturi a creației. Cert, aspectele stilistice nu istovesc creația. O operă de artă, și în general o creație de cultură, mai au în afară de stil și o „substanță“. Va trebui să facem așadar, și pentru moment, abstracție de stilul, ce-l îmbracă această substanță, și să ne întrebăm ce particularități prezintă substanța însăși, sub înfățișarea ei cea mai generică. De substanța unei opere de artă, a unei creații de cultură, ține tot ce e materie, element sensibil sau conținut ca atare, anecdotic sau de idee, indiferent că e concret sau mai abstract, palpabil sau sublimat. Să anticipăm puțin: spre deosebire de substanța lucrurilor reale din lumea sensibilă, substanța creațiilor nu posedă o semnificație și un rost prin ea însăși: aici substanța ține parcă totdeauna loc de altceva; aici substanța este un precipitat, ce implică un transfer și o conjugare de termeni, ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite. Substanța dobindește prin aceasta așa-zicînd un aspect „metaforic“.

Anticipația noastră e menită să stîrnească unele nedumeriri. Cititorul va da din umeri și va întreba numaidecît: „Bine, dar metaforicul nu ține de stil?“ Nu este oare capitolul despre metafore unul din cele mai importante în toate manualele de „stilistică“, care au ieșit din teascurile tiparnițelor de pretutindeni? Nedumerirea e psihologic justificată, dar formularea ei e chemată doar

prin puterea unei obișnuinți consacrate. Ne vom strădui în cele ce urmează să legitimăm și celălalt fel de a vedea lucrurile.

Înainte de a lărgi semnificația metaforicului, să analizăm puțin metaforele în accepție obișnuită; să ne limităm la metaforele care se realizează cu mijloace de limbaj¹. Deosebim două grupuri mari sau două tipuri de metafore:

1. Metafore plasticizante.
2. Metafore revelatorii.

Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuite, trăite sau gândite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele. Când numim rîndunelele așezate pe firele de telegraf „niște note pe un portativ“, plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anume privințe asemănător. În realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului, la care ele se referă. Metaforele acestea sunt destinate să redea cit mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Adevărul e că cuvintele sunt așa de anemice, încît ar fi nevoie de un alai infinit de vocabule, esențiale și de specificare, pentru a reconstitui cu mijloace de limbaj faptul concret. Metafora plasticizantă are darul de a face de prisos acest infinit alai de cuvinte. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast, ce pare inevitabil, și de a ne elibera de un proces obositor și nesfîrșit, pe care adesea am fi siliți să-l luăm asupra noastră. În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului. Expresia directă a unui fapt e totdeauna o abstracțiune mai mult sau mai puțin spălăcită. În aceasta zace defici-

¹ Cuvîntul metaforă vine de la grecescul [μεταφορά] ((μετα-φορά) care înseamnă „a duce dincolo, a duce încolo și înapoi“. Autorii latini din evul mediu și de mai tîrziu, traduceau termenul cu acela de translație, transport; astăzi am zice „transfer“. Aristotel s-a ocupat de metafore în poezia sa deosebind mai multe variante, mai ales pe temelul teoriei genurilor. Clasificarea metaforelor diferă considerabil de la autor la autor. Cum noi vom da în studiul de față metaforicului o semnificație cu tendințe de generalizare, nu vom intra în analize de amănunt, și mai ales nu vom întreprinde o vinătoare de variante metaforice încă necunoscute. Față de însemnătatea, ce i-o atribuie cercetările de pînă acum, metafora cîștigă pe urma meditațiilor noastre enorm în importanță.

ența congenitală a expresiei directe. Față de deficiența expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensație. Compensația se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogățească faptul, la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe, sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe. Cînd se întîmplă să vorbim despre „cicoarea ochilor“, ai unei anume persoane, nu facem decît să plasticizăm o expresie virtual infinită pentru colorarea unor anume ochi. Metafora nu îmbogățește cu nimic faptul în sine al acestor ochi, dar răzbună anume insuficiențe ale expresiei directe, care ar începe bunăoară cu epitetul „albaștri“, și s-ar vedea nevoită să se reverse într-o acumulare de adjective, pe cit de nesfîrșită, pe atît de neputincioasă. Metaforele plasticizante nasc din incongruența fatală dintre lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte. Din setea de a restaura congruența între concret și abstract, se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ține așadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor. Omul, silit, prin propria sa constituție spirituală, să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracțiuni, ceea ce solicită un proces infinit, își creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului: metafora. Metafora, în această formă a ei, încearcă să corecteze, cu un ocol, dar cu imediat efect, un neajuns constituțional al spiritului omenesc: dezacordul fatal dintre concret și abstracțiune, dezacord care altfel n-ar putea să fie simetrizat decît în schimbul unui penibil balast adjectival. Nu exagerăm deci într-un nimic afirmînd că metafora plasticizantă a trebuit să apară în chip firesc chiar sub presiunea condițiilor constituționale ale spiritului omenesc. Finalitatea metaforei, ca organ, e în adevăr minunată. Metafora plasticizantă reprezintă o reacțiune finalistă a unei constituții împotriva propriilor sale neajunsuri structurale. Ea e o urmare, sub unghi finalist, inevitabilă a unei constituții, și deci într-un sens contemporană cu ivirea acestei constituții. Metafora plasticizantă nu are o geneză în înțeles istoric și nu se lămurește prin împrejurări de natură istorică. Geneza metaforei plasticizante e un moment nonistoric, care ține de geneza constituției spirituale „om“ ca atare. Metafora plasticizantă n-are un aspect dictat de necesități temporale, de exigențe, care pot să se declare și pe urmă să dispară. Metafora ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman. Descrierea, analiza și explicarea ei fac împreună un capitol de antropologie.

Nu lipsesc natural încercările de a se aduce geneza metaforei în legătură cu ivirea unei anume mentalități cu totul particulare și trecătoare în evoluția omenirii. Astfel s-a afirmat bunăoară că metafora, în semnificația ei de expresie indirectă, ar fi condiționată de apariția conștiinței magice, care pune sub interdicție anume obiecte (tabu). Populații de mentalitate tabuizantă opresc și refuză numirea directă a anumitor obiecte sau fapte, de la care ar putea să emane efecte nedorite, fiindcă numele însuși, cuvântul, designarea, fac parte, după concepția magică, din obiectul pe care ele îl exprimă. Anume cuvinte, expresii vor fi astfel supuse unei sacre opreliști. Cum omul, integrat fiind într-o societate, ajunge totuși inevitabil în situația de a vorbi despre aceste obiecte, ființe, lucruri, se recurge, pentru ocolirea pericolului inerent cuvântului, la circumscrierea sau denumirea metaforică, indirectă, a obiectului tabu. Mentalitatea magică, tabuizantă, cu inerentele ei interdicții de a numi diverse obiecte sau ființe, își are paralela, atenuată puțin, în sfiala țăranilor noștri de a rosti numele ființelor mitologice sau reale, rele și primejdioase. Cînd țăranul nu îndrăznește să numească pe Diavolul altfel decît „Ucigă-l toaca“, sau „Cel de pe comoară“, sau ursul din pădure „Moș Martin“, el e desigur vag stăpînit de îngrijorarea că rostirea numelor adevărate ar putea să stîrnească numaidecît apariția reală a acestor ființe. Țăranul preîntîmpină primejdia prin întrebuintarea unor nume, care sunt în fond tot atîtea eufemisme metaforice. Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura și substanța lui magică. Omul stăpînit de mentalitatea magică recurge la metafore, din instinct de autoconservare, din interesul securității personale și colective. Pentru mentalitatea magică, metafora nu mai este așadar simplă metaforă, ci armă de apărare și un reflex preventiv. Împrejurarea aceasta ar fi trebuit să dea puțin de gîndit teoreticienilor, care cred că obiectul tabuizat și respectarea lui ca atare ar duce chiar la *geneza* metaforei, și că mentalitatea tabuizantă ar fi astfel condiția prealabilă a metaforei. Această teorie leagă originea metaforei de calitatea magică a obiectelor tabu și a denumirii lor, adică de o treaptă precisă și efemeră în evoluția mentalității umane, iar nu de constituția spirituală *permanentă* a omului, despre care am vorbit, mai sus. Geneza metaforei ar fi o problemă de sociologie sau de istorie, iar nu de antropologie. Nu vom contesta ipotezei o anume vrajă, dar nu credem ca ea să reziste analizei critice. Sunt argumente decisive, care trec peste ea cu greutate de tăvălug. Elementele, care supra-

viețuiesc cadavrului, își găsesc ușor întrebuințarea în altă constelație teoretică. Departate de a condiționa nașterea metaforei de mentalitatea tabuizantă, suntem mai curind dispuși să inversăm raportul. În adevăr mentalitatea tabuizantă presupune existența prealabilă a modului metaforic. Și iată de ce. Omul trăind într-o societate nu poate să *nu* vorbească despre obiectele tabu. E constrins la aceasta de viață și de realități. Vorbirea despre sau aluziile la obiectele tabu i se impun neconținut. Noi credem în consecință că aceste obiecte sau ființe nu ar fi devenit niciodată „tabu“, dacă omul nu ar fi fost investit din capul locului cu posibilitatea de a le numi indirect, *metaforic*. De abia puțința prealabilă a omului de a designa obiectele prin circumscriere metaforică a făcut, la dreptul vorbind, posibilă *tabuizarea* obiectelor, și cu aceasta interdicția de a le spune pe nume. Altfel tabuizarea ar fi însemnat un lux incredibil și un balast incomensurabil atât pentru biata ființă umană, cit și pentru societate. De altfel mentalitatea magică a tabuizării nu lămurește nici unul din aspectele esențiale ale modului metaforic, ca proces spiritual. Momentul tabuizării prefăce doar metafora în reflex preventiv și duce cel mult la anume exagerări, calitative și cantitative, ale modului metaforic. Socotim deci modul metaforic o condiție prealabilă pentru ca mentalitatea magică a tabuizării obiectelor să poată în genere să ia ființă, iar tabuizarea unor obiecte poate cel mult să altereze modul metaforic deja existent. Mentalitatea tabuizantă cu tendința ei de a ocoli cit mai tare obiectul tabu va folosi îndeosebi metafore obscure, de analogie depărtată. La fel mentalitatea tabuizantă va spori uzul, frecvența modului metaforic, dar nu explică cituși de puțin geneza ca atare a modului metaforic.

Există însă, după cum precizam la început, și un al doilea tip de metafore, „metaforele revelatorii“. Câtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificația faptelor, la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvântul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificația faptelor înșile, la care se referă. Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui „mister“, prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară. Cînd de pildă ciobanul din *Miorița* numește moartea „a lumii mireasă“ și pieirea sa „o nuntă“, el relevă, punînd în imaginar relief, o latură *ascunsă* a faptului „moarte“. Metafora îmbogățește în cazul acesta însăși semnificația faptului, la care se referă, și

care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățișare de taină pecetluită. Cînd ciobanul spune:

am avut nuntași
brazi și pălînași,
preoți munții mari,
păsări lăutari,
păsărele mii,
și stele făclii

faptele, asupra cărora se revarsă avalanșa de metafore, constituiesc întreaga „natură”. Prin metaforele rostite, aceasta dobîndește o nouă semnificație: parcă natura întreagă devine o „biserica”. Se poate spune despre aceste metafore, că au un caracter *revelator*, deoarece ele anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune. Aceste metafore nu plasticizează numai niște fapte în măsura cerută de deficiența numirii și expresiei lor directe, ci ele suspendă înțelesuri și proclamă altele. Metaforele revelatorii sunt cu totul de altă natură decît cele plasticizante pur și simplu, și au cu totul altă origine. Cîtă vreme metaforele plasticizante rezultă, după cum văzurăm, dintr-un dezacord imanent al structurilor spirituale ale omului (dezacordul dintre concret și abstracțiune), metaforele revelatorii rezultă *din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării*. Metaforele revelatorii sunt întîilele simptome ale acestui mod specific de existență. Nu idealizăm de loc situația afirmînd că metaforele revelatorii mărturisesc și ele tot despre un aspect antropologic, despre un aspect profund, dat deodată cu ființa omului ca atare. Cît timp omul (încă nu de tot „om”) trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare neturburată de echilibru paradisiac-animalic, el nu întrebuințează decît metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul cînd omul devine în adevăr „om”, adică în momentul cînd el se așază în orizontul și în dimensiunile misterului. Abia mai tîrziu ne vom face drum pînă la acel punct teoretic, de unde vom înțelege în toată adîncimea sa acest mod existențial, specific uman, și în ordinea acestor considerații valoarea *simptomatică* a metaforei revelatorii. Precizăm deocamdată că metafora are două izvoare cu totul diferite, care nu îngăduie nici o confuzie. Un izvor este însăși constituția sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret și abstracțiune. Al doilea izvor este un mod de a

exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea dimensională a spiritului său, ca „om”: existența într-un mister. Pentru a familiariza cit mai mult pe cititori cu cele două tipuri de metafore, vom ilustra fiecare tip cu câteva exemple culese la întâmplare din opera unui poet, de a cărui nume nu importă. De altfel exemplele nu sunt alese pentru valoarea lor poetică, ci pentru a ilustra cele două clase posibile ale metaforei.

I. Metafore plasticizante.

Iată jocul „valurilor” la țărmul mării:

„În joc cu piatra cite-un val
și-arată solzii de pe pîntec”.

Iată un „Septemvrie” în pădure:

„Prin ceasul verde-al pădurii
otrăvuri uitate adie”.

Iată „licuricii” în noapte:

„Licuricii cu lămpașe
semne verzi dau spre orașe
pentru-un tren care va trece...”

Iată „ploaia” într-un vechi oraș:

„Pe uliți, subțire și-naltă
ploaia umblă pe cataligi”.

Iată un „peisaj”:

„Zăbovește prin rostul
grădinilor pajul,
Un zbor de lăstun
iscălește peisajul”.

II. Metafore revelatorii.

Iată misterul „somnului” tălmăcit într-o viziune:

„În somn singele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți”.

Un mister revelat în legătură cu „Ninsoarea”:

„Cenușa îngerilor arși în ceruri
ne cade fulguind pe umeri, și pe case”.

Iată o semnificație revelatorie a unui „Asfințit marin“:

„Soarele, lacrima Domnului,
cade în mările somnului“.

Iată misterul vieții apropiat de cel al morții:

„Mamă — tu ai fost odat' mormintul meu, —
De ce îmi e așa de teamă, mamă,
să părăsesc iar lumina?“

Nu dispunem de suficiente mijloace de expresie spre a sublinia cum se cuvine că felul metaforic de a vorbi despre lucruri nu este un fenomen periferic al psihologiei omului sau un ce întâmplător; felul metaforic rezultă inevitabil ca un corolar necesar din constituția și existența specific umană. Se impune evident afirmația că metafora s-a iscat deodată cu omul. Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie; din moment ce omul și-a declarat „omenia“, ca structură statornică și ca mod existențial imutabil, felul metaforic există cu aceeași persistentă intensitate, cu aceeași stringență declarată, ca și omul însuși. Geneza metaforei coincide cu geneza omului, și face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om. Geneza metaforei nu este în consecință o problemă spre a fi soluționată cu „datări“, sau prin condiții speciale în dimensiunea timpului. Surprindem metafora într-o geneză permanentă ca să zicem așa. Metafora s-a ivit, în clipa când s-a declarat în lume, ca un miraculos incendiu, acea structură și acel mod de existență numite împreună „om“, și se va ivi necurmat atita timp cât omul va continua să ardă, ca o feștilă fără creștere și fără scădere, în spații și dincolo de spații, în timp și dincolo de timp. Felul metaforic n-a apărut în cursul evoluției sau al istoriei umane; metafora este, logic și real, anterioară istoriei. Ea este simptomul unei permanențe aproape atemporale. S-a pus de multe ori întrebarea, care este diferența specifică a omului față de animal. Întrebarea își recâștigă, se pare, interesul, ce i-l acordau cei vechi, care însă la un moment dat au devalorizat-o prin soluții, ce se pretau din cale afară la comic. Fapt e că s-au propus felurite formule. De la Aristotel a rămas faimoasa definiție: „Omul este animalul politic“. Mai îndreptățită decît oricare din formule ni se pare aceasta a noastră, care nu e culeasă chiar la întimplare de pe ulițele gândului: „omul este animalul metaforizant“. Accentul, ce-l dorim pus pe epitetul „metaforizant“, este însă destinat aproape să suprimă animalitatea, ca termen de

definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa.

Metafora, emanînd din cele două izvoare, e limitată, ca funcție spirituală, la cele ce rezultă din condițiile, mai presus de vicisitudinile timpului, ale genezei sale. 1. Ea e chemată sau să compenseze insuficiențele expresiei directe pentru un obiect, sau 2. să reveleze laturi și semnificații ascunse, reale sau imaginare, ale unui obiect. Cînd nu face nici una nici alta, metafora poate fi un joc agreabil, sau vremelnic impus prin termenii unei situații date, dar e despoiată de o justificare mai adîncă și nu e necesară. Unei asemenea metafore, oricît de seducătoare, îi vom retrage din capul locului creditul. Metaforismul, care nu rezultă nici din constituția, nici din modul existențial specific uman, ci mai curînd din împrejurări cu totul accidentale sau chiar din hotărîrea capricioasă a omului, va reprezenta într-un fel sau altul totdeauna o anomalie. Una dintre aceste anomalii ale metaforismului este aceea produsă prin tabuizarea magică a obiectului. Metaforismul e dictat în acest caz de interdicția voită din partea societății de a numi direct anume obiecte. Metaforismul acesta e stîrnit de existența unei mentalități efemere, și e simptomul trecător al unei precise constelații sociologice. Foarte de aproape înrudit cu acest metaforism este cel produs prin tabuizarea „estetică“ a obiectelor. Căci se poate în adevăr vorbi și despre o asemenea tabuizare. În perioade de efervescență spirituală decadent-barocă, se întîmplă ca, din preținse motive estetice, obiectul să fie oarecum supus unei interdicții, unei adevărate *tabuizări*. Obiectul e înconjurat de o ciudată opreliște, nemaifiind îngăduit să fie arătat sau descoperit prin expresia directă, ci numai prin circumscriere metaforică. Aceasta dintr-o preținsă detașare și distanțare poetizantă față de obiect. Să ne gîndim la poezia lui Góngora. Ca exemple mai recente pot fi amintite unele metafore ale lui Mallarmé, și ale poeților care l-au urmat. E desigur în acest metaforism un exercițiu intelectual interesant și uneori chiar un joc frumos, — dar atît. Iată „azurul“ lui Mallarmé:

...L'azur triomphe, et je l'entends qui chante
 Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
 Nous faire peur avec sa victoire méchante,
 Et du métal vivant sort en bleus angélus!

„Azurul“ e discompus aici în imagini, cum steaua e discompusă prin analiza spectrală într-un întreg curcubeu. Mallarmé e le-

gănat de credința că poate să redea misterul azurului pe această cale. Mallarmé și-a declarat de atâtea ori oroarea de anecdota, se pare însă că anecdota se răzbună asupra acestei tentative de eliminare, furișându-se într-un fel între ultimile elemente, cu care operează poetul. Azurul devine un subiect viu care cîntă, care inspiră teamă, care-și afirmă victoria și se metamorfozează în vecernie albastră! Ce insuflățire forțată și ce dramatizare ineficace! Mallarmé făcea odată parnasienilor reproșul: „Les Parnassiens prennent la chose entièrement et la montrent. Par là ils manquent de mystère. Ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. Il doit y avoir de l'énigme en poésie“. Acest reproș făcut altora ni se pare un foarte prețios document, deoarece ne destăinuiește ținta spre care se îndrepta Mallarmé. El *voia* misterul, fiindcă de fapt și el l-a pierdut. Mallarmé se credea în stare să-l refacă „metodic“ prin discompunerea totală a obiectului în metafore excesive, prin tabuizarea obiectului. Dar metoda ni se pare că duce nu la trăirea adevărată a misterului, ci la un mister artificial, de retortă. Se crede îndeobște că metoda mallarmeană ar reprezenta o invenție epocală, fără precedent. Ori, cazuri similare există în poezia barocului de complicată armatură, dar nu mai puțin și în literatura populară nescrisă. Cimiturile reprezintă un joc intelectual analog. Nu facem o glumă de prost-gust afirmînd aceasta. Se constată chiar un fel de mallarmeism vechi de mii de ani și exemple de asemenea natură ne oferă toată literatura nescrisă a popoarelor primitive, care ocolesc metaforic obiectele tabu. Melanezienii circumscriu sexul feminin (organul) prin cuvintele: „Pomul destinului care ucide sufletele morților“. La insularii din Sumatra se găsește un descîntec, în care „actul fecundării“ e descris prin cuvintele: „umbra care cade în mare“. O tabuizare de o clipă a obiectului, voită de dragul jocului intelectual, se găsește în cimituri. Obiectul e înlocuit de obicei printr-o metaforă depărtată, pentru ca ghicirea să nu fie prea lesnicioasă. Iată câteva exemple din literatura populară românească:

Intr-un vîrf de pai

Mănăstire de crai.

(Păianjenul)

În vîrf înflorit,

La mijloc uscat,

La rădăcină verde,

Cine are ochi îl vede.

(Cerul)

Am un vițeluș,
Sparge cu cornul
Drege cu coada.

(*Acul*)

Sint două păduri întinse
Două ape aprinse.

(*Sprincenele și ochii*)

Am două gheme negre:
Cît le-arunc,
Atît se duc.

(*Ochii*)

Găsim nu arar în cimilituri metafore de o incontestabilă splendoare, dar metaforele acestea apropie totdeauna termenii excesiv de depărtați. Se simte numaidecît că metafora s-a detașat de funcția revelatoare firească și s-a adaptat la scopul urmărit. Scopul cimiliturilor e în cele din urmă un simplu joc intelectual. Plăcerea, ce o prilejuiește cimilitura, consistă în exercițiul unor funcțiuni ca atare, aplicate asupra unei probleme de imaginație și de agerime în același timp. Metafora conținută circumscrie obiectul, dar în loc să-l *reveleze*, tinde mai curînd a-l *întuneca*. Metaforele, rezultînd dintr-o tabuizare, fie magică, fie estetică, fie intelectuală, a obiectului, iau o înfățișare excesivă sau catacrezică, cum ziceau grecii. Tabuizarea obiectului alterează deci funcția și caracterul *revelator* al metaforei. Catacreza circumscrie, dar și întunecă obiectul. Cu ea se ivește un fel de mister artificial sau mai bine zis un *surogat de mister*. În poezie bunăoară un Paul Valéry nu e totdeauna străin de aceste mistere de laborator. Trădat de sensul firesc al misterele cosmice, Valéry și le confecționează de multe ori „metodic”. Cînd Paul Valéry zice:

Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement —

s-ar înțelege numai anevoie, că e vorba despre „Amiază”, dacă nu am avea o indicație anterioară precisă pentru această identificare a obiectului sub imaginile, care îl întunecă. Sau cînd același poet cîntă:

Tu procèdes de l'âme, orgueil du labyrinthe.
Tu me portes du cœur cette goutte contrainte,
Cette distraction de mon suc précieux

Qui vient sacrifier mes ombres sur mes yeux,
 Tendre libation de l'arrière-pensée!
 D'une grotte de crainte au fond de moi creusée
 Le sel mystérieux suinte muette l'eau.
 D'où nais-tu? Quel travail toujours triste et nouveau
 Te tire avec retard..., de l'ombre amère?

el se dedă unei subtile construcții de metafore extreme, pe sche-lăria aceluiași secret principiu, care e fără îndoială prezent și în creația „cimiliturilor“. Firește că poetul nu uită să ne sară în ajutor, intercalând în locul punctat de noi cuvintul „larme“. Datorită acestei intercalări, procesiunea de imagini dobîndește o semnificație, dar desigur nu altfel decît înseși cimiliturile, prin cuvintele scrise în paranteze și de-a-ndaratele sub ele. Cititorii au toată libertatea să adere, sau nu, la o estetică, sub unghiul căreia se poate afirma fără teamă de a fi contraziși că cimilitura noastră populară despre păianjen:

„într-un virf de pai
 mănăstire de crai“,

se așază alături de cele mai autentice metafore valeriene. Poate nu e chiar lipsit de interes să mai amintim fie și în treacăt că unul dintre gînditorii cei mai ageri, unul din logicienii cei mai avansați și mai ireductibili în același timp ai secolului al XIX-lea, Fr. Brentano (un dascăl al lui Husserl) își umplea orele libere scornind „ghicitori“. (S-a publicat după moartea sa un volum întreg.) E fără îndoială simptomatică plăcerea, ce-o procură acestor spirite de logicieni absoluți, surrogatele de mistere, produse prin înlocuirea unui obiect printr-o catacreză.

Tabuizarea obiectului, fie magică, fie estetică, fie simplu intelectuală, conduce deci la ipertrofia și alterarea metaforismului. Metafora în acest caz, ca o imagine alambicată, *suplinește* un obiect, dar nu adaugă nimic faptelor în sine, nu încearcă să le descopere misterul de la spate, și nu e nici imperios solicitată de un neajuns constituțional al spiritului uman. Metafora desprinsă din tabuizarea obiectului are totdeauna ceva steril, intrucît ea n-are alt rost decît de a fi un duplicat al obiectului, un duplicat destinat să prefacă un obiect, oricum concret și de o claritate sensibilă, într-un fel de falsă taină, prin mijlocul unei algebre de imagini. Nu putem scăpa prilejul fără de a atrage luarea-aminte că la mulți poeți contemporani metaforismul prezintă acest regretabil aspect.

Metaforele lor rezultă dintr-o interdicție voită a expresiilor directe, adică dintr-o tabuizare estetică a obiectelor. Avem impresia, de altfel răbduriu controlată, că acești poeți au pierdut sentimentul natural al misterului real, singura substanță care aspiră la revelare prin metafore, și care merită și cere acest efort. Ravagiile carenței sunt îngrijorătoare. Acești poeți sunt de obicei spirite raționaliste din cale afară, cetățeni dezabuzăți, care pierzind contactul neprefăcut cu misterul cosmic, își fabrică penibil de metodic un surogat. Precipitatul din retortă e botezat pe urmă „poezia ermetică”. Metoda reține atenția în primul rînd ca un grav impas. Prin tabuizarea obiectului metafora e de fapt destituită din funcțiile ei normale, cari sunt fie aceea de a plasticiza, fie aceea de a revela, dar nu aceea de a ține loc de obiect dat. Un obiect *dat* înseamnă prin aspectul său „dat” deja o *revelație*. Metafora e chemată să sporească volumul revelației, adică să încerce o dezvelire a laturei de la sine ascunsă a obiectului dat. A întunece ulterior, și încă voit, ceea ce e dat, înseamnă de fapt a lua în răspăr pornirile și drumul cel mai natural cu putință al spiritului uman. A substitui obiectelor date niște metafore abuzive nu e o faptă ce ar putea fi concepută drept moment serios și *rodnic* în drumul spiritului. Iată o operație, care nu contează pentru spirit, deși slujbașii ei susțin sus și tare, că o săvîrșesc tocmai în numele spiritului. Operația nu duce decît la metafore fără mesaj. Acest uz metaforic are cel mult aspectele unui „joc”, ale unui joc cu reguli date și cu trucuri, pe care și le însușește oricine de grabă prin autodresaj, dar nimic dintr-o necesitate organică.

Să trecem la problema raportului dintre metaforă și stil. Spunem că toate „poeticele” din lume înșiră printre mijloacele, prin care se constituie un stil, în primul rînd diversele variante ale metaforei. Evident, clasificarea în sine a acelor mărgăritare poate fi o ocupație interesantă și de invidiat. Din parte-ne am încercat însă chiar de la început să prezentăm cititorilor metafora și stilul drept termeni *diferiți*, cari designează aspecte foarte distincte ale creației artistice și de cultură. Așa cum ni se prezintă nouă lucrurile în această filosofie a culturii, metaforicul și stilul sunt de fapt componentele polar-solidare ale unui act revelator. În orice caz ele sunt aspecte diferite ale creației. Că metafora nu e propriu-zis unul din mijloacele, cu cari se creează stilul, se dovedește simplu prin aceea că metaforele înșile posedă cînd un stil, cînd altul. Metafora își schimbă stilul, nu mult mai altfel decît orice creație spirituală, de la epocă la epocă. În timpuri clasice metafora poartă

faldurile altui stil, decît în timpuri baroce. Literatura bizantină oferă meditației metafore de alt stil, decît literatura lui Shakespeare. În poezia bizantină metafora se întrebuițează mai ales pentru a scoate în transfigurat relief o latură elevată, stihială, a obiectului ; în drama shakespeareană metafora, adesea iperbolică, sporește conturul individual și masivitatea zgrunțuroasă ale obiectului. Problema aceasta a stilului metaforelor îngăduie încă largi cercetări. Sunt timpuri cînd metaforele se clădesc în așa fel că se aseamănă „întreguri“ cu „întreguri“, pe baza unui *minim* de asemănare foarte abstractă. În lirica liturgică răsăriteană Maica Precistă e numită bunăoară „casa Domnului“. Asemănarea pe temeiul căreia ia ființă metafora este aci numai împrejurarea că „femeia“ și „casa“ pot fi deopotrivă spații închise, cari pot să cuprindă ceva ; o trăsătură analogică de esență foarte abstractă, care declanșează totuși imaginația metaforică a poetului bizantin. Sunt timpuri, cînd metaforele nu se clădesc decît pe temeiul unui *maximum* de asemănare între întregurile, apropiate unul de celălalt. În viața cotidiană, care te condamnă la platitudine, ți se poate întîmpla să numești „vulpe“ un anume exemplar uman, mai ales cînd persoana nu e numai vicleană, dar are și fizionomia unei vulpi. Sau: căderea fulgilor de nea o poți numi „o scuturare de pene“, desigur fără de vreun efort mai remarcabil al imaginației. Suveica, ce poartă firul între termenii unei metafore, trebuie să consume așadar distanțe, cînd mai mari, cînd mai mici. Aici e locul să mai amintim ceva și despre „catacreză“. După cum se știe pentru vechii greci catacreze erau metaforele abuzive, artificial constituite prin termeni, ce nu prea pot fi conjugați. Înzestrați cu simțul de măsură prea cunoscut, grecii nu îngăduiau alăturări prea îndrăznețe. Sentimentul limitelor era foarte sever. Felul metaforelor era dictat mai ales de năzuința spre „tipizare“. Operație, pentru care mitologia cu arhetipurile ei furniza materialul necesar, sau centrele de cristalizare, ale imaginației metaforice. Anacreon, vorbind despre greieri, îi aseamănă, în lipsa lor de griji și în fericirea lor, cu zeii. În timpuri baroce sau să zicem expresioniste dimpotrivă, catacreza devine aproape o regulă, un uz și un imperativ normal, conștiința limitelor fiind foarte laxă. În asemenea timpuri apropierea excesivă a termenilor dispași nu sperie pe nimeni, și nu pare niciodată prea temerară. Ceea ce pentru clasici ar fi un abuz acuzat, satisface pe omul barocului ca un lucru neted asimilabil. La unul dintre cei mai faimoși reprezentanți ai barocului liric, la Marino (născ. 1569) găsim asemenea metafore fără de

friu. Într-o poezie a acestuia „Donna își usucă părul umed de suspinele îndrăgostitului la fereastră; dar nu soarele-i usucă părul, ci razele propriilor ei ochi“. Pentru sensibilitatea barocă, care se complăce în forme debordante, imprecise și în clarobscur, un abuz, metaforic aproape că nici nu există, — sau dacă există, el începe, să zicem acolo, unde după judecată clasică s-a declarat deja demența. Fapt e că criteriile catacrezei variază, omul fiind cînd mai îngăduitor, cînd mai puțin, față de isprăvile ei. Aceasta sporește argumentele în favoarea tezei noastre că metafora e impregnată de aspectele stilistice, cari sub unghi logic se deosebesc de „metaforicul“ în sine. Metaforicul se produce prin însuși actul transferului sau conjugării termenilor, în vederea plasticizării sau a revelării; „stilul“ metaforei naște din categoriile abisale, ce se imprimă oricărei plămuii a spiritului uman, oricărei creații de cultură, din adîncurile inconștientului. Una din cele mai interesante și învoalte înfloriri ale metaforicului este „mitul“. Dar un examen al mitului va vădi încă o dată același lucru: că „metaforicul“ și „stilul“ sunt două aspecte diferite ale plămuii spirituale.

Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori *precară*. El trăiește de o parte într-o *lume concretă*, pe care cu mijloacele structural disponibile *nu o poate exprima*; și el trăiește de altă parte în *orizontul misterului*, pe care însă *nu-l poate revela*. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precară. Admițînd că situația aceasta a omului rezultă din chiar ființa și existența sa specifică, suntem constrinși să acceptăm și teza despre rostul *ontologic al metaforei* ca moment complementar al unor stări congenital precare. Metafora nu poate fi deci numai obiectul de cercetare și de analiză al „poeticei“ sau al „stilisticei“, ce figurează în programele școlare; importanța ei se proiectează imensă pe zările meditației. Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman, *ea este o dimensiune specială a acestui destin*, și ca atare ea solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei și ale metafizicei.

DESPRE MITURI

Ne propunem să restituim termenului „mit“ înțelesul său de obirșie. Asemenea restaurații spirituale își au folosul lor și se impun din cînd în cînd poruncitor. În eseistica și filosofia deceniilor din urmă, atît de mișcate și cu un profil atît de vulcanic, s-a abuzat de acest termen în chip aproape incalificabil. Dacă ne-am orienta după eseistica zilnică, „mit“ ar fi orice idee acuzat ireală, îmbibată de o credință mistică. Sau, dacă ținem seamă de o întrebuintare și mai ștearsă a cuvîntului, „mit“ ar fi orice idee, care, despoiată de orice altă valoare, și-a mai păstrat doar prețul unei ficțiuni utile, ori chiar inutile, în economia vieții sau în gospodăria cunoașterii umane. În acest trist și decăzut înțeles, cuvîntul „mit“ circulă, zdrențuit și subțiat, și apare la toate colțurile și în toate șanțurile publicisticii, ca un bețivan suferind de delir periodic. Termenul ține de-acu de recvizitele geniului banalității. Între gînditorii de mare răspundere, cari au dat impulsul la această degradare și banalizare masivă a termenului „mit“, trebuie să socotim neapărat pe Nietzsche. Natural că el nu putea să prevadă ravagiile acestui impuls. Fapt istoric este că Nietzsche a fost întîiul, care s-a decis să socotească ideea de „atom“, de „substanță“, de „cauză“ etc., adică atît conceptele fundamentale ale științei, cit și ideile categoriale ale inteligenței umane de totdeauna, drept simple mituri ale spiritului uman, drept mituri uneori inevitabile, uneori condamnabile, uneori vrednice de a fi exaltate. Criteriul, după care Nietzsche judeca miturile, era acela al finalității biologice. Unui mit, ce părea destinat să contribuie la intensificarea și ascensiunea vieții pe linia ei firească (supraomul era în chip arbitrar fixat ca țintă a acestei linii) i se acorda certificat de liberă circulație. Din contră, unui mit, ce i se părea agent de anemie pernicioasă sau moment menit să micșoreze potențele vieții, i se tăgăduia orice legitimitate. Nietzsche închipuia deci o judecată din urmă, în fața căreia urmau să apară toate miturile să se legitimeze. El, fiul omului, adică supraomul, se erija în judecător. De pe această poziție s-a urnit

faimoasa și penibila luptă a lui Nietzsche împotriva creștinismului. Criteriul nietzscheian, grimasă isterică a unui decadent, n-a prea avut darul să-și facă drum în opinia publică europeană. Cu atât mai mult a pătruns însă sfatul său, subînțeles, de a se lărgi și de a se dilua cuvântul „mit“ pînă la nonsemnificație. Ne găsim astăzi în situația nenorocită că nu mai știm ce *nu* este „mit“. Căci, cel puțin după opiniile curente, aproape totul trebuie să fie „mit“. N-a fost taxată drept „mit“ însăși ideea de „rațiune“ sau de „raționalitate“? N-a devenit „mit“ ideea atât de îmbujorată și de concretă a „singelui“? Ba, ce e mai paradoxal, n-a devenit simplu mit însăși noțiunea de „fapt concret“? Există în orice caz teoreticieni ai cunoașterii, cari ne asigură că „faptul concret“ pune, prin structura sa, la contribuție o mulțime de ficțiuni, și că în consecință el ar fi în aceeași măsură de natură mitică. Cititorul presimte desigur impasul, de care ne apropiem vertiginos. Ce *nu* este mit, dacă prin simplă definire și determinare conceptuală, orice lucru concret își însușește un aspect mitic? Întrebarea circumscrie o gravă nedumerire. Înțelesul atribuit termenului s-a pulverizat. Se impune deci o întoarcere la un sens limitat al cuvîntului, la acel sens latent anterior fazei de dezagregare. Vom încerca să restringem din nou termenul și să-l potrivim congruent conținutului sui-generis al mitologiilor. Operațiile de lămurire ne vor conduce spre o separație tranșantă a domeniilor, făcînd cu neputință pomenirea în aceeași zi de pildă a ideii despre atom și a „miticului“ în general. Separația, o dată săvîrșită, ne va da prilejul de a culege unele importante roade filosofice, dar totodată și de a ne mira că o atât de copilăroasă confuzie a fost posibilă.

Toate miturile vor să fie într-un anume fel revelări ale misterului. Răsfoind diversele mitologii vom diferenția două mari grupuri de mituri: 1. Miturile semnificative, și 2. Miturile trans-semnificative. Miturile semnificative revelează, cel puțin prin intenția lor, semnificații, care pot avea și un echivalent logic. Miturile trans-semnificative încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic. Revelări ale misterului vor să fie însă și teoriile și ipotezele filosofice și științifice. Va să zică tocmai ideile precum aceea a „atomilor“, a „vibrațiilor“, a „eterului“ a „substanței“ etc. Pentru început ne vedem deci îndemnați să diferențiem miturile autentice de asemenea idei științifice și filosofice, care la un moment dat și prin abuz au fost numite și ele „mituri“. E clar din capul locului că o comparație diferențială nu poate avea loc decît între

aceste idei științifice și filosofice și miturile *semnificative*, convertibile în termeni logici. Distanța dintre mituri și construcțiile ipotetice ale cunoașterii științifice și filosofice nu vom măsura-o în nici un caz, după cum poate că cititorul se așteaptă, sub unghiul controlabilității lor, sau sub unghiul verificării lor posibile. Verificarea, și rezultatele ei, nu sunt un suficient criteriu de diferențiere, de o parte fiindcă multe idei științifice rămân permanent suspendate în vidul incontrolabilului, și de altă parte fiindcă multe asemenea idei sau construcții au căzut jertfă verificării, fără ca prin aceasta să-și fi pierdut însă caracterul științific, sau să fi dobândit calitatea mitică. Spre ilustrare ne gândim bunăoară la sistemul ptolemeic în astronomie, sau la ipoteza „flogistonului” în chimie. Aceste construcții trebuiesc privite ca definitiv căzute și înlăturate. Totuși ele fac, irevocabil, parte din istoria științei, iar nu din mitologie. Cu alte cuvinte o idee, care se dovedește a fi o simplă ficțiune nu devine cu aceasta un „mit”. Termenul „mit” nu e un termen de procedură degradantă. Termenului „mit” trebuie să i se restituie demnitatea inițială. Miturile și plăsmuirile cunoașterii științifice se deosebesc prin chiar structura lor, ele nu trebuie să-și aștepte clasificarea în discuție de la o trecere prin strunga verificării. Există plăsmuiri ideale, care nu rezistă verificării, dar care prin acest accident nu-și pierd neapărat caracterul științific sau filosofic. Să ne îndreptăm atențiunea asupra unor mituri cu semnificație precisă și să încercăm să le diferențiem de ficțiunile de natură științifică. Diferențele de structură sunt multiple. Iată omul, străvechiul om înzestrat cu posibilități de viziune mitică; el privește bunăoară Calea lactee. Într-o clipă de inspirație el afirmă de pildă că acea lucire alburie, care se întrezărește noaptea pe cer, ar fi laptele unei zeițe, care a țîșnit pe boltă într-o anume împrejurare. Miturile de acest gen încearcă desigur revelarea unei necunoscute, ca și construcțiile ipotetice ale științei. Aceasta nu e decît prea adevărat. Mitul se deosebește însă de construcțiile științifice, care și ele pot să fie simplu produs imaginar, prin *modul și mijloacele* la care recurge în năzuința sa de a revela un mister. Desigur că spiritul științific nu este apanajul timpurilor moderne. Ca să rămînem la același fenomen galactic, vom aminti că în antichitate erau unii astronomi, cari credeau că soarele a descris cîndva un alt drum pe cer decît astăzi: Calea lactee ar fi urmele de lumină, ogașele, pe care soarele le-a lăsat pe sfera de cristal a cerului. Această încercare de descifrare a Căii lactee

este fără îndoială o simplă frumoasă ficțiune, ca și viziunea mitologică despre laptele zeiței, dar cine i-ar putea tăgădui caracterul „științific”? Să supunem însă cele două plâsmuiri unui examen structural. Atît mitul cit și ipoteza științifică pun în constituirea lor, la contribuție, metoda metaforică, a analogiei. Cu o deosebire: spiritul mitologic pornește de la lucirea alburie a sistemului galactic și prin analogie cu culoarea laptelui, afirmă: lucirea aceea, pe care o văd, e lapte. Un minim analogic servește ca substrat pentru saltul într-un maximum, postulat, de analogii. Pornind de la analogii infime de aspect, spiritul mitologic elădește excesiv, maximumuri analogice totalitare. Acest salt de la un minim la un maxim e foarte caracteristic pentru modul, cum spiritul mitic uzează de analogie. Spiritul științific utilizează și el analogia, dar puțințel altfel. Acel salt de la un minimum la un maximum analogic îi este, cel puțin atîta timp cît spiritul științific se respectă, cu totul străin. Spiritul științific, pornind de la lucirea alburie a Căii lactee, și găsind o asemănare cu lumina solară afirmă: Calea lactee e rest de substanță solară pe sfera cristalină a cerului! În operațiile sale, constructive, spiritul științific își impune față de analogie o vădită măsură și o vădită rezervă. Spiritul mitologic e robul orgiastic al analogiei, spiritul științific e suveranul plin de tact al analogiei. Spiritul mitologic, pornind de la oarecare analogie, nu mai e în stare să facă alt pas constructiv decît în sensul unui plus analogic învolt, în sensul unui postulat excesiv. Vechiul egiptean vedea soarele mișcîndu-se pe cer. Împrejurarea simplă, și fără de consecințe, că soarele e rotund ca și globul de gunoi al scarabeului, îl făcea să-și inchipuie că și soarele e împins pe drumul său ceresc de un mare sfînt scarabeu. Acesta e drumul firesc și general al spiritului mitic, de la un minimum analogic — la un maximum analogic, imaginar. Cu totul altele sunt procedeele științifice. Spiritul științific se arată atît de suveran în utilizarea analogiei, încît el sparge prin două moduri extreme logica analogiei. Aceste moduri, extreme, de evadare din cercul de vrajă al analogiei sunt cu totul străine spiritului mitic. Cele două moduri sunt:

1. Spiritul științific poate să substituie bunăoară unei nonanalogii o analogie. Mersul lunii în jurul pămîntului n-are aparent nimic comun cu o „cădere” a lunii spre pămînt. Totuși spiritul științific construiește dintr-o nonanalogie, o analogie. După Newton luna „cade” la pămînt, ca și mărul rupt din pom. Sau: „starea pe loc” e o stare tocmai diametral opusă „mișcării”, totuși știința

face din ele o „analogie”: „starea pe loc” e privită ca *mișcare* = zero. 2. Spiritul științific e în stare să facă dintr-o analogie o nonanalogie. Știința naturală ne spune că balena nu e pește, ci mamifer. Sau un exemplu din fizica modernă: între raza de lumină și o linie dreaptă este atita analogie aparentă, cit privește geometrismul, încit suntem obișnuiți să privim raza de lumină ca reprezentantă fizică a dreptei. Spiritul științific izbutește să introducă aici dizanalogia în forma afirmației, că raza de lumină e în realitate „curbă”. Cele două moduri de evadare din logica analogiei sunt cu totul străine spiritului mitic. Ori tocmai prin aceste moduri, ținind de felul însuși în care spiritul științific înțelege să se distanțeze de sugestiile imediate ale analogiei, se demonstrează o suveranitate efectivă asupra analogiei. Spiritul mitic e vasalul de aventuri al analogiei. Cu constatările de față reliefăm o stare de fapt, din care ne ferim însă inadins să toarcem consecințe cu privire la valabilitatea ultimă a mitului și a ipotezei. În cele de mai înainte nu s-a rostit nici o judecată asupra îndreptăririi mitului sau a ficțiunii științifice, nici asupra priorității normative a unui spirit asupra celuilalt. În privința aceasta înclinăm spre părerea, pe care nu ținem să o dezvoltăm deocamdată, că există domenii, unde spiritul mitic, în slujba analogiei, e mai îndreptățit decit cel științific, care s-a retransat într-o anume distanță interioară față de analogie. Într-un domeniu, unde corespondențele de configurație între aspectele multiple ale unei realități sunt o dominantă, se poate lesne întâmpla să se obțină rezultate de cunoaștere mult mai rodnice prin spiritul mitic, decit cu cel științific. Cine a frecventat puțin științele, în care se fac îndeosebi cercetări morfologice, va înțelege degrabă acest elogiu. Analizele grafologice de pildă par unui neinițiat de-a dreptul mitologice (și de fapt ele au un substrat în aplicarea orgiastică și din plin a analogiei), totuși analizele grafologiei și teoria lor ni se par atit de controlabile, încit cel ce intră într-o discuție asupra lor nu riscă de loc să fie gratificat cu epitetul de obscurantist. Ultimele decenii au recucerit astfel analogiei, ca metodă, drepturi, ce păreau definitiv îngropate.

Să trecem la alte deosebiri între spiritul mitic și spiritul științific. Spuneam că atit unul cit și celălalt tind să reveleze misterul prin viziuni plătuite. Vom observa însă că, într-o viziune mitică, raportul, dintre ceea ce este „cunoscut” și „revelație”, e altul decit cel ce ni se oferă într-o viziune științifică. În gene-

al spiritul mitic operează cu cunoscutul lumii concrete, cu datele sensibile, fără a le diminua în vreo privință, ca atare. Aparențele concrete nu sunt supuse unor degradări, ci sunt *integrate* într-o viziune mai complexă. Iată de ex. „focul“, ca fenomen natural. Pentru spiritul mitic focul este ceea ce ni se pare că este, și în plus încă ceva; focul este o ființă, un demon, sau o zeitate, cu obiceiuri închipuite în analogie cu ale omului. Focul are o biografie și pasiuni, și înainte de orice el „mănincă“, el mănincă tot ce întâlnește, și e în foarte personală dușmănie cu apa. Flacăra este un organ al ființei, o manifestare; dar flacăra este cu adevărat așa cum ne apare. Ori soarta aparențelor concrete devine cu totul alta, de îndată ce ele ajung în atingere cu spiritul științific. Câtă vreme mitul *asimilează* aparențele concrete întocmai, viziunile științifice tind să se *substituiască* aparențelor. Spiritul științific amenință aparențele concrete cu desființarea. Aparențele concrete sunt pentru spiritul științific totdeauna numai un punct de plecare în vederea unor construcții, care pe la spate anulează aparențele. Iată focul; vom aminti o veche teorie din veacul al XVIII-lea cu privire la ardere. Teoria a fost de mult trecută la hala de vechituri mult încăpătoare a ficțiunilor, deoarece i s-a întâmplat micul neajuns de a nu fi rezistat verificării. Totuși ficțiunii nu i se va nega caracterul științific. Precizăm, e vorba despre faimoasa teorie a flogistonului. După opinia înflorită în formă de teorie, a chimicienilor veacului al XVIII-lea (Stahl) „focul“, „arderea“, consistă în eliminarea dintr-o combinație chimică a unui element specific al focului, căruia i s-a dat numele de flogiston. O combinație chimică își poate recăpăta caracterul anterior arderii, compensându-și deficitul, prin aceea că i se adaogă substanțe, care conțin flogiston. Flogistonul era deci închipuit ca un element supus tuturor regulilor aritmetice ale cîntarului. Cînd un mai minuțios examen al proceselor chimice a arătat că arderea nu poate fi *eliminare* a unei substanțe, deoarece prin ardere substanțele devin mai grele (Lavoisier), aderenții teoriei flogistonului au replicat că flogistonul trebuie să fie o substanță cu greutate negativă, care prin prezența sa în corpuri ar face pe acestea mai ușoare. Prin ardere, adică prin eliminarea flogistonului, corpurile ar deveni în consecință mai grele. Oricît de inconsistentă s-a dovedit această teorie, pentru salvarea căreia s-a recurs chiar la o ficțiune absurdă cum este aceea a greutății negative, trebuie să recunoaștem că ea și-a apărat obrazul cu multă iscusință.

În orice caz teoria flogistonului, cu toate că a fost imbrincită în neant, se caracterizează printr-un pronunțat profil științific. Aparențelor obișnuite că focul consumă substanțele aplicat lor dinafară, spiritul științific le substituie o altă imagine, potrivit căreia corpurile conțin chiar în starea lor normală o anume cantitate de foc (flogiston); arderea n-ar fi decit procesul de eliminare din corpuri a flogistonului. Spiritul științific tinde cu alte cuvinte să substituie aparențelor o viziune, în constituția căreia intră cu totul alte elemente decit cele aparente. Aparențele sunt desființate sau degradate în însăși existența lor. Sunețului i se substituie viziunea vibrațiunilor; luminii i se substituie viziunea unor corpuscule infinitezimale, sau imaginea abstractă a perturbațiunilor ondulatorii într-un cimp magnetic. Spiritul mitic *întregește* aparențele în sensul că acestea ar fi manifestări aidoma ale unor puteri invizibile. Spiritul științific *desființează* aparențele substituindu-le alte structuri.

O altă deosebire între viziunea mitică și viziunea științifică iese la iveală de îndată ce ne întrebăm: care este originea elementelor, din care se constituiesc viziunile? Spiritul mitic își plăsmuiește viziunea revelatoare din elemente, care țin de experiența vitalizată a omului. Această experiență circumscrie ființe, care trăiesc, lucruri cu mască vie, care reacționează organic, și cărora li se acordă un interes vital. Această experiență îmbrățișează o lume de intimplări, la care omul participă pasionat, activ, chiar și atunci cînd e simplu privitor. Orice mișcare, ce are loc în această lume a omului, e simțită ca un efort făcut de un subiect prezent sau secret. Această experiență e împletită din elemente lirice, epice și dramatice. Lumea ei e străbătută de spaimă, de chiot, de suferințe, de zbucium, de bucurii. Omul e viu și se simte trăind într-o lume vie. Vitalizarea experienței nu se face voit și nici metodic. Ea e involuntară. Cînd trăiești o mare suferință sau o mare bucurie, acestea se revarsă asupra lumii, chiar fără să vrei și chiar *împotriva* voinței. Orice gest al realității, orice aspect al ei, clătînarea unei frunze, căderea unei raze, participă la suferința și la bucuria omului. Această lume e în anume sens o prelungire a trupului nostru. Cînd copacul își mișcă o creangă, omul simte această mișcare ca un efort al brațului său. Cînd suflă un vînt, omul simte această suflare ca o suflare a sa infinit crescută. Lumina e simțită ca o trezire și ca o înviere, colorile ca bucurie și sănătate. Ori, elementele, din care se clădește o viziune mitică sunt totdeauna elemen-

te ale acestei experiențe vitalizate. Din contră, spiritul științific se rupe, se smulge din această experiență. Spiritul științific izolează voit lumea de om, și-și construiește viziunile din elemente devitalizate, adică din forme care nu sunt vii, din mișcări care nu sunt eforturi, din tendințe care nu sunt doruri, din acțiuni care nu înseamnă nici bucurie nici suferințe, din substanțe care se amestecă și se desfac fără ură și fără elan¹.

Spiritul mitic, vasał orgiastic al *analogiei*, tinde să *integreze* lumea concretă în viziuni clădite din elemente de experiență *vitalizată*. Spiritul științific, suveran asupra analogiei, tinde să *substituiască* lumii concrete viziuni clădite din elemente de experiență *devitalizată*. Pot fi puse în asemenea condițiuni, construcțiunile, fie și numai fictive, ale științei, alături de mituri? Hotărît nu. Ficțiunile științifice și miturile au la baza lor procedee diverse, elemente diverse. Nu au ele oare și menire diversă? Vom vedea aceasta de îndată ce ne îndreptăm atențiunea asupra celuiilalt mare grup de mituri.

În adevăr deosebirea dintre mit și ficțiune științifică (sau filosofică) se cascadează și mai mare, atunci când e vorba despre cel de al doilea impozant grup de mituri, despre miturile *trans-semnificative*. Miturile acestea, îmbibate de mister, sunt clădite după aceleași procedee și din același fel de material, ca și miturile cu semnificație precisă. Deosebirea e, că cele trans-semnificative sunt invoalte, impunător dezvoltate, și că ceea ce ele ne *revelază*, nu poate fi convertit în termenii preciși ai unei semnificații. Refuzul de a se destăinui printr-un sistem de noțiuni inteligibile, clarobscurul, ține de însăși natura acestor mituri. Timpurile cu pasiuni exegetice, cum a fost epoca elenistă-alexandrină, sau cum e epoca noastră, s-au apropiat cu vajnic interes de aceste mituri, căutînd să le traducă secretul în semnificații și formule. Miturile trans-semnificative au fost simțite totdeauna ca un fel de revelări, care ele înșile ascund o ultimă taină. Am ajuns astăzi așa departe că nu mai denunțăm miturile, ci încercările exegetice. Exegezele pornesc toate fără deosebire de la o neînțelegere. Exegeții raționalizanți nu-și dau seama că

¹ Ernst Cassirer, în *Philosophie der symbolischen Formen*, încearcă să caracterizeze gîndirea mitică prin alterările de structură, pe care le introduce în spiritul uman ideea puterii sau a substanței magice. Ideea despre puterea sau substanța magică se găsește desigur în cele mai multe mitologii, dar prezența acestei idei nu este, după părerea noastră, absolut necesară, și ea nu condiționează „miticul“. Miticul și magicul nu se confundă. Miticul e posibil și fără elementul magic.

miezul de taină face parte constitutivă din aceste mituri, și că a încerca să dezvelești taina, înseamnă în fond a distruge mitul, ca atare, sau a introduce viermele morții sub coaje. Prin exegeză, prin dezvelirea și pronunțarea unei preținse semnificații, „mitul” e prefăcut în „alergie”. A încărca de semnificații un asemenea mit, nu înseamnă a-i realiza latențele, nici a-l salva din vîrtej la mal, din întunecare la lumină, ci a-l ucide. Gnosticul Simon Magul, personaj problematic de la începutul erei creștine, căzînd peste mitul paradisului (Adam și Eva), a crezut că ferește omenirea, dînd mitului transparențele unei semnificații logice. După părerea sa mitul paradisului simbolizează preexistența intrauterină a fiecărui om în sinul matern. Mitul e prefăcut în „alergie” a unui complex de fapte banal. Este cam același lucru, pe care-l întreprinde astăzi în marginea miturilor școala de nuanță psihanalitică a lui Jung. După Jung, și adepții săi, miturile sunt expresii *simbolice*, reductibile la amintiri embriologice și infantile, la experiențe subconștiente. Astfel mitul paradisului, de pildă, își găsește exact aceeași interpretare la Jung, cel din zilele noastre, ca și la Simon Magul, contemporanul lui Isus. Mituri, precum al paradisului, al învierii, al judecării din urmă, al lui Heracle în luptă cu diferiții monștri, miturile întrupărilor lui Vișnu, ca pește, ca broască țestoasă, ca leu, ca Rama și Krișna, și acele despre toate aventurile și peripețiile sale în lupta cu demonii cosmici, sau mitul cosmic al dramei dintre lumină și întunecare din mitologia iraniană, și atitea altele, au fost supuse de nenumărate ori exegezei și prefăcute în alegorii. S-a pornit în aceste încercări de la ideea că miturile ascund în adevăr o semnificație, și că aceasta poate fi prin urmare dezvelită. Ascunsul invită, cheamă, solicită actul dezvelirii. Ori tocmai în acest punct avem impresia că mintea interpreților a fost de fiecare dată eclipsată de o iluzie. O dovadă despre această situație, nu peremptorie ce-i drept, ar constitui-o însăși repetarea permanent fără succes a trudei exegetice. Romanticii vedeau în mituri, cărora le arătau de altfel o entuziastă simpatie, revelarea primitivă și pe planul imaginației a unor „idei”, care și-ar găsi însă expresia adecvată de-abia în faza filosofică a omenirii. A vedea în „mit” o simplă haină primitivă a „ideii”, constituie o gravă neînțelegere a mitului ca „mit”. În privința aceasta ar fi de spus că nici un filosof n-a fost în stare să arate pînă acum destul de convingător, care este acea idee, miez secret al unui mit oarecare (încă o dată: ne referim la marile mituri trans-semni-

ficative ale omenirii). A despoia mitul de latura aceea, grație căreia el rămîne de fapt la periferia unei semnificații, înseamnă a nu-l trăi ca mit, ci cel mult ca alegorie; ori alegoriile ne-au făcut totdeauna impresia unor ființe, care umblă cu intestinele în afară. Să rostim cuvîntul, care corespunde situației. Ceea ce revelează în adevăr miturile, la care ne referim, nu este o semnificație, ci oarecum *cadrul* unor semnificații, caliciul lor, sau mai bine zis o *trans-semnificație*. Revelînd o trans-semnificație, mitul apare mentalității obișnuite numai cu semnificații ca un vid iritant. Zona semnificațiilor nu are nimic corespunzător în acest fel de mituri. Mitul trans-semnificativ, ca produs al spiritului uman, nu poate fi măsurat și comparat cu o idee, decît în sens negativ. Ideea redă desigur un conținut, care poate fi plasat în „golul imanent“ al unui mit. Dar ea nu poate să redea *trans-semnificația revelată metaforic* de un mit. Se poate afirma deci că miturile trans-semnificative prin golurile lor imanente, pot fi alegoric interpretate în *foarte multe* feluri, dar că în realitate miturile nu se referă prin latura lor pozitivă și revelatoare la *nici una* din semnificațiile logice, ce li se pot atribui.

Miturile, de mare anvergură, asupra cărora spiritul uman s-a fixat sute și mii de ani, ar fi chemate în cele din urmă să reveleze cadre, sau trans-semnificații, dar cîtuși de puțin ceva ce seamănă a „semnificație“ de contururi materiale. De altfel împrejurarea că aceste mituri s-au salvat din toate și peste toate catastrofele omenirii, mult mai credincioase lorîși decît orice amintire istorică, alcătuiește o suficientă dovadă, cît de mult spiritul uman se simte solidar cu ele. Solidaritatea ar fi inexplicabilă, dacă spiritul uman n-ar avea permanent sentimentul vag că miturile îl apropie sau îl așază în pragul unor trans-semnificații domiciliate într-un orizont metafizic. Din momentul în care ideea și noțiunea materială au început să joace un rol tot mai proeminent în spiritul uman, omul și-a părăsit sau și-a pierdut tot mai mult atitudinea potrivită față de miturile trans-semnificative. Nu mai puțin însă omul s-a simțit fără încetare stingherit, turburat de conținutul miturilor, pe care spre liniștire a căutat să le transpună pe portativul logic. Orice trudă a eșuat, căci revelația acestor mituri se referă la aspecte presimțite, dar inconvertibile pe cale logică. Heruvimii mitologiei creștine sunt, precum se știe, înzestrați cu mai multe aripi. Două dintre aceste aripi sunt folosite de heruvimi, nu pentru a zbura, ci pentru a acoperi cu ele lumea inferioară, ca să nu o vadă. Aceste a-

ripi sunt folosite ca un fel de scut și ca apărare a ochilor. Miturile trans-semnificative manifestă, ca și acești heruvimi, o sfială față de lumea inferioară lor, a „semnificațiilor“. Pentru cuprinderea semnificațiilor avem disponibile, ca organ special „ideile“. Pentru cuprinderea trans-semnificațiilor avem modul „miturilor“. Mitul nu poate fi deci tălmăcit în graiul ideilor. Ceea ce ni se revelează prin mituri, nu este revelabil decît pe această cale. Acest ceva e inaccesibil ideii. Întocmai cum ceea ce este „poezie“ într-o poezie, nu poate fi tradus în proză. A prozaiza mitul înseamnă a-l degrada la alegorie, și este o ocupație seacă și fără duh a pedanților, care focului astral îi preferă zgura. De altfel un spirit cu adevărat mitic, cu sensul și nervul innăscut al acestui mod, nici nu simte nevoia de a traduce miturile în alegorii încărcate de semnificații logice. Procedul le repugnă chiar. Mitul trans-semnificativ și ideea au un obiectiv diferit: în realitate ele nu se întîlnesc de loc prin revelațiile lor. Astfel ideile nu vor fi de fapt niciodată în stare să înlocuiască miturile, sau să le facă de prisos. Fapt e că oricît omul modern a găsit că trebuie se se dezbare de mituri ca de un balast inutil, el continuă, fără să-și dea seama, să trăiască pasionat într-o permanentă atmosferă mitică. Ca o mărturie despre această atmosferă mitică, stau chiar *cuvintele* noastre. Întocmai cum diferitele obiecte poartă, fiecare în diversă măsură, o sarcină electrică, tot așa *cuvintele* noastre, chiar izolate, poartă în diversă măsură o *sarcină mitică*. Cuvinte precum „înaltul“, „josul“, „cerul“, „pămîntul“, etc., sunt încărcate cu o cu totul altă sarcină mitică, decît cuvinte ca „verticalul“, „linia“, „inferiorul“, etc. Cuvîntul „toiag“ poartă altă sarcină mitică decît cuvîntul „baston“, care e deșertat de orice asemenea sarcină. (Iată un lucru pe care nu l-au prea înțeles poeții noștri, contemporani, în goană, pe cit de metodică, pe atît de mărginită, după cuvinte fără sarcină mitică.)

Am pomenit despre o școală psihologică modernă, care s-a oprit la formula că miturile ar fi expresii simbolice ale realităților noastre inconștiente, adică *visurile colective* ale popoarelor. Întocmai cum, după școala psihanalitică, în visuri și-ar găsi un ventil *simbolic* anume porniri refulate și legate de străfundurile vieții noastre inconștiente, tot așa în mituri și-ar găsi un ecou simbolic străfundurile vieții inconștiente colective. Astfel zeii cosmici, stăpînii lumii luminii, ar exprima simbolic *conștiința* umană, cită vreme contra-zeii întunericului, demonii haosului, ar exprima, tot simbolic *inconștientul* uman, cu toate pornirile

sale monstruoase. În luptele mitologice, de proporții cosmice, dintre zei și demoni, s-ar oglindi și s-ar concretiza imaginar, lupta dintre conștiință și pornirile inconștiente ale omului. Încuviințăm că interpretarea e ingenioasă. Dar interpretarea prefăce din nou o trans-semnificație într-o semnificație materială; mitul e din nou prefăcut în alegorie. Ne îngăduim deci observația, că mai înainte ca miturile să exprime simbolice structurile psihice ale omului, situația reală ni se pare tocmai pe de-a-ndoa-selea. În realitate psihanaliza nu s-a mărginit la sondaj psihic, ci a imaginat structurile psihice ale omului *în analogie cu imaginile mitologice*! Psihanaliza, în pofida faptului că se crede așa de parte de orice gânduri „preconcepute“, închipuie de fapt conștiința ca lume a zeilor, iar inconștientul ca haos, ca iad, ca lume a demonilor. Iată o dovadă, cât de mult omul modern, chiar în exemplare atit de intelectualizate și cu atita maniacă grije de a se deparazita de așa-zise prejudecăți, ca Freud și Jung, trăiește sub sugestii mitice. Din parte-ne ne-am ridicat în *Orizont și stil* împotriva concepției despre inconștient ca haos și dezordine, în favoarea unui inconștient cosmotoc și în favoarea chiar a unui *noos inconștient*. Dar să revenim în chip critic la ipoteza că miturile ar fi un fel de visuri colective. Chiar dacă am admite analogii materiale între visuri și mituri (în acest sens a interpretat bunăoară Heinrich Zimmer într-o lucrare recentă mitologia indică), nu trebuie să scăpăm din vedere nici dizanalogiile. Dar dizanalogiile sunt așa de impresionante și prezintă un profil atit de viguros, încit, o dată surprinse pe zare, vom fi împiedecați o dată pentru totdeauna de a mai defini *miturile* ca „visuri“. Am caracterizat miturile ca încercări ale spiritului uman de a revela metaforic, analogic, și în material de experiență vitalizată, anume trans-semnificații. Miturile sunt plăsmuiri de intenție revelatorie, și intțiile mari manifestări ale unei culturi. În această calitate a lor ele vor purta întotdeauna pecetea unor determinante stilistice; ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor. Miturile se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii. Cu aceasta se rostește însă și diagnoză diferențială față de visuri. Să se remarce că visul nu apare niciodată *stilistic modelat*. Visul, cel de pe planul psihologic, e *a-stilistic*, ca orice fenomen natural. Psihanaliza, în unul din momentele ei fericite și de inspirată seriozitate, a definit „visul“ ca un ventil pentru redobândirea unui echilibru psihologic.

Iată caracterizarea unui rost conceput sobru și verosimil, care ni se pare însă de tot eronată, ori cel puțin piezișe, cînd vrea să însumeze și miturile. Dacă visul e *a-stilistic* și face parte din tehnica *echilibristicii* psihice, ținînd astfel pur și simplu de ordinea naturală a omului și oarecum de aparatura securității sale interioare, cu totul altul e cazul miturilor. *Mitul* apare în coordonate *stilistice*, e determinat de categoriile *abisale*, și ține de *destinul creator* sau *demiurgic* al omului. Tot atitea aspecte și planuri de desfășurare, cu care visul n-are nici un contact. Cîteva exemple vor demonstra caracterul stilistic al miturilor.

În *Orizont și stil* am stabilit cîteva determinante stilistice ale artei și filosofiei indice. Supunînd unui examen mitologia indică, vom descoperi degrabă o nespus de surprinzătoare analogie. Mitologia indică se mișcă așa de mult pe aceleași linii, parcă ar vrea înadins să producă o dovadă eclatantă, că ar exista, sub aspect stilistic, un fel de armonie prestabilită între ea și celelalte produse ale spiritului indic. Cititorii studiului nostru și-aduc aminte că acest spirit indic se complăce într-un orizont infinit, într-un fel, după cum spuneam, mult mai accentuat chiar decît spiritul apusean. În aventurile mitologice, ramificate fantastic, pline de ciorchinii vremelniciei ca o floră ecvatorială, în luptele vast desfășurate ca lumile, dintre zei și demoni, în puterea nesecată de a se transforma arbitrar a acestor ființe, în salturile lor meteorice săvîrșite în spații, în voința lor tutelar întinsă peste timpuri cosmice, în proporțiile sărite din țîțîni ale acestor ființe, descoperim chiar de la întîiul contact, o umflare, o *gigantomanie*, cu care mitologiile europene nu au ținut de loc să ne obișnuiască. Vișnu este atoatecreatorul și atoatepurtătorul, substratul existenței. Toată lumea, toți zeii, toate timpurile și fapăturile sunt produse trecătoare și jocul (maya) lui Vișnu. Acest Vișnu s-a intrupat cdată ca pitic. Sub vraja unui act ritual piticul crește, pe urmă, devenind uriașul cosmic.

„Și, atunci piticul deveni un nepitic, și-și relevă într-o clipă figura sa care era alcătuită din toți zeii. Luna și soarele erau cei doi ochi ai săi, cerul era capul, pămîntul picioarele. Degetele de la picioare erau monștri mîncători de oameni. Degetele de la mîini erau cobolzi de peșteră, zeii universului erau la genunchii săi, alții la pulpe, cobolzi i se născură sub unghii și femei cerești în liniile pielei. Toate zodiile erau în privirea sa, părul său — razele soarelui, stelele erau porii, iar firele de păr din pori erau marii vizionari... Gura sa era foc, flacăra vetrelor tuturor oa-

menilor, testiculele sale erau domnul tuturor creaturilor... în spatele său se ascundeau zeii comorilor, la încheieturi zeii furtunii, toate strofele sfinte și luminile cerului erau dinții săi strălucitori și fără de pată. În pieptul său era Șiva, marele zeu, în liniștea sa de neclintit mărire lumii, în burta sa nașteau spiritele fericite, pline de mare putere“, etc... (Heinrich Zimmer: *Maya, der indische Mythos*, Stuttgart, 1936, p. 206). Această mostră de imaginație exuberantă, de orizont nesfârșit, de particulară monotonie în îngrămădirea excesivă a detaliilor, caracterizează spiritul indic. În fața noastră se încheagă parcă dintr-o dată un uriaș templu indic, cu acele cascade de forme, interior înghesuite, sau un fantastic relief plastic, iperbaroc încărcat de amănunte, în care ești pe urmă silit să descoperi tot alte și alte amănunte. Cu ce cifre astronomice se operează în mitologia indică ni se arată în legătură cu același Vișnu, la împărțirea timpurilor cosmice și la împroprietărirea zeilor cu aceste timpuri. Cît de minuscule ni se par dintr-o dată viziunile despre timp, cu cari suntem obișnuiți noi europenii! Perspectiva orizontică infinită nu se deschide numai în mare, ci și în mic. Astfel de exemplu zeul Indra, gonit de demoni, se ascunde o dată într-un atom și găsește acolo o lume întreagă, cu stăpînirea căreia el se declară pentru cîva timp mulțumit. Nu putem repeta, aici, expunerile noastre cu privire la celelalte determinante ale culturii indice. Amintim categoria stilistică de atmosferă, a *negativității*, și categoria orientării *catabasice*. Aceste determinante speciale ies cu deosebire în evidență în filosofia întrupată în cele vreo 350 de sisteme ale Indiei. De interes în ordinea preocupărilor noastre este că determinantele stilistice le întrezărim mijind în felurite chipuri chiar în mitologia indică. Încă în faza mitologică indul se îndrumă spre o atitudine negativă față de orizont și față de lucrurile, ce se petrec în zăriștea sa. Cu cît se cristalizează cultura indică, cu atît mai vădit se schițează atitudinea de retragere din orizont. Tot ce are loc, prinzînd înfățișare mai mult sau mai puțin fluidă în orizontul iperdimensional al timpului și al spațiului, e socotit drept „maya“, drept produs pe jumătate existent, pe jumătate năzărit, plasmatic emanat din atoateizvoditorul și atoatepurtătorul Vișnu. Fenomenele și fapăturile posedă o existență umbilical legată de un substrat, care le poate absorbi precum le-a emis, sau o ființă efemeră de vis. „Individualul“ nu există pentru ind, decît poate într-un înțeles de-gradat. Zeii, nu mai puțin decît oamenii, sunt și ei fapături pe

un plan de existență *visată*. Existență adevărată, deplină, este numai aceea a substratului *vișnuitic*. Oricît de demăsurat și cu oricîtă pasiune se lansează în aventuri și în lupte, în fapte și în minuni, zeii și demonii, peste toate sacrele elanuri și gravele dușmăanii ale lor plutește parcă, în întreaga mitologie indică, surisul degajat al unei superioare distanțări, surisul lui Vișnu însuși, care în toată această seriozitate a dramei cosmice nu vede decît un joc al său. Ascetul, care avansează cel mai departe pe linia acestei distanțări *vișnuitice*, pe linia *retragerii* surîzînde din orizont, se bucură în mitologia indică de o supremă considerație. Se întîmplă uneori ca zeii înșiși să devină oarecum geloși, cînd se ivește cite un ascet de incandescentă putere. Reprezentanții divini ai luminii nu se sfîesc, în meschinăria lor, să trimită femei de cerești farmece, să ispitească pe asceți, cînd aceștia le ațîță prea mult invidia. Asceza, înflorînd ca atitudine pe o structură fundamentală a spiritului indic, este socotită drept cel mai important izvor de putere. Chiar demonii, cînd vor să-și mărească puterea, cunosc cea mai bună rețetă: ei se supun ascezei pînă la incandescentă. Și un alt aspect al mitologiei indice poate fi explicat prin retragerea din orizont: incertitudinea valorilor legate de ceea ce are loc în acest orizont. Într-o lume de întruchipări, căroră indul e așa de dispus să le întoarcă spatele, toate valorile devin nesigure. Mitologia indică e plină de zei, care de obicei urmăresc binele, dar care adesea se luptă și ei între ei, care omoară uneori fără rațiune suficientă, mai mult spre a-și demonstra puterea, sau care se pretează la fapte, din punctul nostru de vedere cel puțin condamnabile. Așa e cazul zeului, care trimite la un ascet ispita unei femei frumoase, din simplă gelozie. Procedul e de-a dreptul infam. Apariții cu totul paradoxale ni se par și demonii, cari fac asceză. Ce ciudată inversare de roluri și de contaminare ibridă între valori opuse! E adevărat că demonii se hotărăsc la asceză cu scopul precis și oarecum lucrativ, de a-și mări puterile. Dar faptul în sine că demonii sunt socotiți capabili de a se supune ascezei, dovedește îndeajuns fluiditatea valorilor în lumea indică. Fapta bună și fapta rea sunt deopotrivă un simplu joc *vișnuitic*.

Cunoaștem din istoria artei indice nesiguranța exuberantă a formelor. Se manifestă în universală ibriditate și bastardizare, în metamorfozele și amestecurile himerice, puterea de emanații și talentul infinit de a se întrupa a lui Vișnu. O putere „maya“, de aceeași natură, doar mult mai mărginită, și derivată, posedă

și alte ființe divine sau demonice. Zeii, demonii și celelalte ființe ale mitologiei indice nu prezintă prin aspectele lor nimic individual, ca o comoară inalienabilă de trăsături accidentale, nici contururi absolute prin întimplătorul lor. Toate ființele mitologice ale Indiei sunt elementare, făpturi stihiale de o mare capacitate transformistă. Stihialul multiform e trăsătura lor de căpetenie. Reprezentantul suprem al acestui stihial multiform este însuși Vișnu, căruia de altfel nici nu i se atribuie alte preocupări în afară de jocul transformist de unul singur: el e actorul, el e privitorul. Figurile mitologice reprezintă în India totdeauna un ce elementar: puterea, răutatea distructivă, rezistența indestructibilă, salvarea, iubirea, etc. Formele nu există de dragul formei ca atare, ci ca purtătoare ale unei ființe elementare. Vișnu, din care se produc toate formele, ce apar în spațiu și în timp, își are de fapt lăcașul, intangibil și de neînchipuit, dincolo de spațiu și timp. Astfel făpturile, toate cite apar, nu pot niciodată să fie identificate, grație formelor, faptelor, locului lor: toate făpturile posedă un suprem alibi: Vișnu.

Să ne apropiem cu intenții comparative de mitologia germană. Suntem izbiți din capul locului, că nu găsim în mitologia germană nici o urmă despre un substrat divin, din care să izbucnească și în care să recadă, absorbiți ca niște protuberanțe inconsistente, divinitățile și demonii, lumea, spațiile și timpurile. Nu există în mitologia germană nici o urmă a ideii că zeitățile și lumea ar avea un rost degradat, aproape iluzoriu. Mitologia germană alcătuieste lumea din zei și demoni, din ființe și făpturi vizibile, cari sunt așa cum se arată. Mitologia germană este, în acest sens, străbătută de o puternică notă realistă. Stăpînește desigur o soartă peste toate existențele, dar fiecare existență culminează și se rotunjește în individualitatea sa, aci și acum. Luptele dintre zei și demoni sunt lupte pentru putere într-o lume, ce *merită* să fie stăpînită. (Valhala este un paradis al războinicilor.) Totul are o orientare *spre* lume, iar nu *din* lume *afară*. Zeii și demonii fuzionează cu spațiul, cu locul; lăcașul lor face parte din ei. Se găsesc neapărat și în mitologia indică și în cea greacă zei și demoni locali, dar în nici una din aceste mitologii localizarea nu e închipuită cu un atît de stăruitor accent ca în mitologia germană. Germanii nu-și puteau închipui zeii și demonii altfel decît legați de locuri, de anume munți, de anume ape, de anume păduri. Știm din descrierile lui Tacitus cu ce sfîntă sfială și cu ce reculegere intrau germanii în păduri. Ei intrau în cîldru ca într-o

divinitate. Germania întreagă era plină de sfinte rariști. Când secerau, germanii credeau că demonul holdei se retrage în spicele neatînse. Ultimul mănunchi de spice era astfel sfielnic păstrat, ca să nu fie omorită zeitatea, verde sau aurie, ce s-a refugiat în ele. Atît de concret și atît de local imaginau germanii zeii și demonii¹. Zeii și demonii trăiesc osmotic în spațiu și în timp, aici și acum. Zeii sunt așa de legați de timp, încît în nici o altă mare mitologie nu apare așa de impresionantă și cu atîta patetic accent, *caducitatea* lor (amurgul zeilor). Localizarea radicală în spațiu și în timp a zeilor și demonilor e de fapt o formă a tendinței *individualizante*, căreia i s-au închinat și i se închină semîntiile germane de atunci și pînă astăzi. Să examinăm și un alt aspect al mitologiei germane. Transformismul mitologic e desigur un bun aproape general al omenirii. E interesant însă cum motivul se diversifică după regiuni etnice. În mitologia indică transformarea unei ființe se datorește puterii maya; ființa se transformă de obicei în totalitatea sa (sau cu o fracțiune a sa, cum e cazul suprem al lui Vișnu). În mitologia germană zeul Odin (dar la fel și oameanii) are un dublet material, care, în timp ce zeul însuși doarme, zăcînd ca mort, se schimbă luînd felurite forme. Trupul *există*, ceea ce se „schimbă” e numai un *dublet* al trupului. Trupul zeului nu este o formă iluzorie, ci o realitate individuală în cea mai deplină accepție a cuvîntului. Constatăm în genere în mitologia germană un pronunțat realism, un realism crescut fantastic; la fel o afirmare anabasică a lumii, un orizont vast, un infinit palpabil, deși nu atît de exuberant ca la inzi. Pentru realismul fantastic al mitologiei germane cităm, ca mărturie, înfățișarea cu metehne fizice, producătoare de spaimă, chiar a zeilor principali. Votan are un singur ochi ca monștrii canibali de polifemică pomenire, iar ca moșulică erotic el are ceva aproape grotesc. Donar mănîncă și bea enorm și dizgrațios cite doi boi, cite opt somni și trei buți de met dintr-o dată. Zeul Ziu-Tyr are un singur

¹ Se cunoaște din filosofia germană actuală teoria morfologică despre cultură, ai cărei părinți sunt Frobenius și Spengler. Ambii gînditori concep cultura ca manifestare a unui *duh* specific al culturii. „Sufletul culturii” *fuzionează*, după concepția lor, cu un *peisaj*. Privită mai de aproape, această concepție despre sufletul unei culturi amintește de fapt foarte de aproape trăsătura, despre care tocmai vorbirăm, a mitologiei germane. Sufletul culturii e, după părerea lui Frobenius și a lui Spengler, nu numai la figurat ci de fapt, un duh, un demon, o zeitate, care crește și trăiește într-un *peisaj* și numai în acest *peisaj* al său. E vorba aci despre aceeași localizare osmotică și împreunare pînă la fuzionare, a unui demon cu locul, pe care le remarcăm și în vechea mitologie germană. Teoria morfologică despre cultură este deci o teorie specific germană. Această caracterizare a teoriei înseamnă și o denunțare a relativității ei.

braț... E în aceste imagini ale unor făpturi deficiente, sau monstruos disproporționate, același realism sporit, apăsător, care o mie sau două mii de ani mai târziu ni se va revela în Eva cu abdomenul diform a lui Jan van Eyck, sau în viziunile lui Pieter Brueghel. Că mitologia germană nu s-a sfîit să închipuie așa de schimonosiți chiar zeii principali e o dovadă că așa vedeau germanii *toată lumea*. În ierarhia cosmică zeitățile își au rangul pe care îl au, grație *puterii* lor, niciodată grație înfățișării lor. Germanul se complăce în această lume, în care obștescul poate fi și mătăhălos, cu condiția să fie tare și aspru. În mitologia greacă un Zeus, un Apollo, Ares, Hera, Atena, Artemis, Afrodita, etc. sunt arhetipuri de frumusețe și de armonie. Pe aceste meleaguri frumusețea califică pentru grade divine. Se știe că teogonia greacă începe cu haosul, dar culminează în orînduirea cosmosului. Zeitățile intermediare dintre haos și cosmos, cele indecise și neîmplinite, ca Uranos sau Cronos, sunt înfrînte și înlăturate de Zeus, ca niște vreascuri netrebnice, iar Zeus e mai presus de toate un părinte și reprezentant al ordinei. Urițenia și metehnele sunt în mitologia greacă un atribut degradant în sine, al monștrilor sau al zeilor întunericului. Pe aceștia îi întilnești în marea fără de forme, la răspîntii suspecte, în ascunzișuri de abia tolerate, sau în Hades. În genere zeii greci au o filiație, și de la naștere începînd o dezvoltare; dar dezvoltarea lor e pe urmă brusc oprită de cîntarul de precizie al momentului lor culminant. Organismele zeilor se opresc în zenitul desfășurării și al pulsației lor, adică în plenitudinea fără scădere a tuturor facultăților. Ajunși în zenitul sorții lor organice, zeii se bucură de nemurire. Să se compare acest zenitism etern al zeităților grecești cu caducitatea zeilor germani, cari la un moment dat îngălbenesc și se prăbușesc tomnateci ca frunzele copacului cosmic Yggdrasil. În zenitismul zeilor grecești deslușim un reflex al idealismului tipizant propriu spiritului grec, cită vreme în caducitatea zeităților germane se exprimă realismul fantastic al spiritului german. Ordinea e legată în mitologia greacă de măsură și mărginire, de un orizont finit, dincolo de care nu poate să fie decît inexistentul. De făptura și ființa zeilor grecești țin și limitele, limitele în genere. Zeii nu se deplasează decît creînd margini. Față de localizarea radicală a zeităților germane, divinitățile grecești apar ceva mai lax localizate. Ele pot să locuiască undeva, dar nu fuzionează fizic cu locul. Olimpul însuși devine un fel de loc ideal al zeităților, un for și un punct de observație oarecum omniprezent în

finitul lumii grecești. Zeitățile grecești, deși au legături de singe, de inrudire, ele între ele, apar totuși ca ființe ideale, cu totul separate. Ele nu sunt emisiuni vremelnice ale haosului inițial, în sensul în care zeitățile indice sunt protuberanțe ale substratului lor comun Vișnu. Zenitismul atribuit zeilor grecești pune hotare între ei. Zeii devin autonomi, și existența le aparține ca atare, deplină, întru separație și autonomie. În mitologia greacă existența absolută se obține de fapt prin această mărginire tipizantă. Haosul, o dată înfrint, a fost înlocuit prin ordinea cosmică a zeităților de sub conducerea lui Zeus. În mitologia indică toate zeitățile sunt maya și ca atare condamnate să fie reabsorbite, după timpuri cosmice, cu atoatevisătorul Vișnu. Ceea ce există cu adevărat pentru mitologia indică este substratul inițial; restul este plâsmuire, vis. Ceea ce există cu adevărat pentru spiritul grec este ființa mărginit-armonică, deplină, zenitică, tipizată; substratul (haosul) a fost definitiv înlăturat, fiindcă el prin chiar natura sa nu putea să „existe”. Ceea ce există cu adevărat pentru spiritul german este concretul, cele mai adesea diform și individualul fantastic prelungit.

În diversele mitologii surprindem cu alte cuvinte manifestarea aceluiași categorii abisale, ca și în culturile corespunzătoare, cu arta, cu filosofia și morala lor. Mitologia este în ordinea cronologică întâia mare întruchipare a categoriilor abisale, care alcătuiesc matricea stilistică a unui popor, sau grup de popoare.

Absența totală a aspectului stilistic în domeniul visurilor dă de gândit. Înainte de a privi miturile ca visuri ale popoarelor, ca expresii simbolice ale inconștientului haotic (iad al tuturor apetiturilor inferioare), trebuie să le privim, spre deosebire de visuri, ca manifestări și plâsmuiri directe ale acelui noos abisal, inconștient, în care noi vedem izvorul secret al cosmosului stilistic. Dacă visul apare ca o simplă reacțiune pentru redobândirea unui echilibru psihologic, mitul ca metaforă revelatorie, învoaltă, și stilistic structurată — apare evident în altă ordine, în ordinea destinului nostru creator. Vom vedea mai târziu care este semnificația deplină a acestui destin.

ASPECTELE FUNDAMENTALE ALE CREAȚIEI CULTURALE

Am văzut așadar că „mitul“ are de o parte înfățișarea unei „metafore“ dezvoltate, și că de altă parte el poartă și amprente de „stil“. Faptul că înția creație mare a popoarelor reprezintă ceva „metaforic“ în cadre strict „stilistice“, ne invită să formulăm întrebarea dacă nu s-ar putea reduce, în cele din urmă, orice creație culturală la aceste două aspecte îngemănate: „metaforicul“ și „stilul“. Nimic nu ne împiedecă să credem că o asemenea reducere e nu numai posibilă, dar și deschizătoare de cuprinzătoare perspective. Vom încerca să arătăm aceasta cu câteva exemple spicuite din diverse ținuturi ale creației culturale. Dar mai înainte de a încerca o generalizare a semnificației metaforicului, e poate nimerit să analizăm puțin chiar articulația structurală a celor două tipuri de metafore, a metaforei plasticizante și a metaforei revelatorii.

Metafora plasticizantă. Un exemplu: „Cicoarea ochilor“. Concretul unui fapt „a“ (cicoarea ochilor) este exprimat prin imaginea „b“ (cicoarea). Metaforei plasticizante îi revine o funcție prin excelență expresivă. Imaginea „b“, evocată spre a reda concretul „a“, vrea să fie un echivalent expresiv al acestui „a“, deși „a“ și „b“ sunt imagini oricum eterogene. Când se conjugă deci într-o metaforă plasticizantă un fapt cu altul, ambele fiind de natură eterogenă, această apropiere interesează și se face exclusiv de dragul aspectului *analogic* al celor două fapte apropiate. Dizanalogia lor e trecută cu vederea și nu joacă nici un rol în finalitatea metaforei. Metafora plasticizantă e generată în primul rind datorită analogiei.

Metafora revelatorie. Un exemplu: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului“. De astă dată faptul concret „a“ (soarele) nu este simplu numai exprimat prin imaginea „b“ (lacrima Domnului). Metafora nu se reduce la expresie; imaginea „b“ nu vrea să fie doar un echivalent al faptului „a“. Situația e mai complicată. Faptul concret „a“ (soarele) e de astă dată privit numai ca un semn vizibil al unui „x“, prin ceea ce el e prefăcut într-un

„mister deschis“, care cheamă și provoacă un act revelator. Un mister solicită, prin latura sa ascunsă, o revelare, nu o simplă expresie. Revelarea se încearcă prin suprapunerea și altoirea integrantă peste faptul „a“ (soarele) a imaginii „b“ (lacrima Domnului). Conținuturile, efectiv palpabile, apropiate, sunt „a“ și „b“, dar ecuația, ce se va declara, nu are loc între „a“ și „b“, ci între „a + x“ și „b“ ($a + x = b$). Într-o metaforă revelatorie nu interesează așadar numai analogia dintre „a“ și „b“ ci și dizanalogia, care e tocmai destinată să completeze debordant pe „a“. Desigur că și în cazul metaforelor revelatorii inițiativa generatoare pornește de la o analogie, dar semnificația totală, revelată prin metaforele de acest tip, se obține prin suprapunerea analogic-dizanalogică a conținuturilor celor două fapte apropiate. În metaforele revelatorii dizanalogia are deci o funcție efectivă în constituirea metaforei, nu ca în metaforele plasticizante, în care interesul e cu desăvârșire absorbit de analogie. Metaforele plasticizante sunt simplu expresive, ele caută echivalentele unor fapte pe teme de analogie. Metaforele revelatorii amalgamizează sau conjugă două fapte analogice-dizanalogice spre a revela în acest fel un x, sau latura ascunsă a unui mister. Metaforele plasticizante exprimă, pe teme analogic, faptul „a“ prin faptul „b“; „b“ e acceptat ca factor metaforic exclusiv mulțumită unor echivalențe speciale în raport cu „a“. Metaforele revelatorii încearcă să reveleze un „x“ prin amalgamizarea a două fapte analogic-dizanalogice (a și b). Această afirmație cu privire la metaforele revelatorii ne servește un punct de reper în analiza substanței ca atare a creației de cultură în genere.

„Metaforicul“ e foarte vădit înainte de toate în creația metafizică. Creația metafizică tinde în chip conștient spre revelarea misterului cosmic. Priviți orice mare concepție metafizică din istoria gândirii umane și veți găsi în ea un puternic nucleu metaforic. Iată de pildă ideea-imagine a „monadei“, care dă nucleul sistemului lui Leibniz. Această idee-imagine vrea să fie puntea hotăritoare în procesul de revelare a misterului cosmic. În acest sens ea e de fapt o metaforă. Inițial cosmosul sensibil („a“) e prefăcut în aspect concret-arătat al unui mister (x). „Monada“ (b) este un conținut analogic-dizanalogic în raport cu „a“. Prin conjugarea lui „a“ și „b“ se încearcă revelarea unui x. Sistemul filosofic al lui Leibniz reprezintă amalgamizarea într-un singur mare complex a conținuturilor analogic-dizanalogice b și a, această pentru a revela un x. În procesul teoretic de amalgamizare a

ii „b“ și „a“, proces care duce în largă măsură la o substituție
lui „a“ prin „b“, intervin o mulțime de momente intermediare
și nu mai puține dislocări de semnificații. Ne-am ocupat altădată
atr-un studiu amplu cu toate aceste articulații interioare ale
procesului teoretic (în *Cunoașterea luciferică*). Momentul rodnic
e decisiv, de care depinde tot procesul teoretic, ni se pare tocmai
ăsirea inspirată a unei idei-imagini, care va fi suportul și centrul
atregii problematici. Un nucleu metaforic revelatoriu se găsește
în orice concepție metafizică: indiferent că centrul concepției se
cheamă Brahman, Atman, ideea, entelehia sau eul, voința, etc.
Metaforicul e prezent în felurite chipuri și în problematica
științifică, mai cu seamă în așa-numitele teorii și ipoteze construc-
tive. Când Goethe spunea că toate organele plantei sunt meta-
morfoze ale „foii“, făcea o metaforă. Când fizica afirmă că „sunet-
ul“ este „vibrație“, face o metaforă. Și metafora științifică nici
nu se deosebește de metafora poetică totdeauna prin aceea că
ea ar avea mai multe șanse de a fi verificată. E drept că metafora
științifică e alimentată de speranța secretă că în fond însăși
realitatea are o structură, care iese întru întîmpinarea metaforei.
Cele mai adesea însă această premisă implicată rămîne fără urmări,
un simplu deziderat. Există totuși o deosebire foarte mare, care
vine chiar de modul și de structura lor, între metafora cum o
găsim în mituri și în artă, și metafora ca nucleu al plămuirii
teoretice (în metafizică și în știință).

1. Metafora mitică și poetică se produce prin amalgamizarea
conținuturilor analogic-dizanalogice (a și b) pe bază de paritate
de drepturi. Acesta e *un* aspect. Al *doilea* aspect: amalgamizarea
celor două conținuturi eterogene (cu aspecte analogice) se face
de-a dreptul, adică fără elemente intermediare intercalate între
ele. În metafora „Soarele, lacrima Domnului, cade...“, imaginea
„a“ (soarele) dobîndește prin amalgamizarea directă cu imaginea
„b“ (lacrima Domnului) o semnificație nouă, care însemnează
revelarea unui x, dar imaginea „a“ nu pierde nimic ca existență
și conținut, ea nu îndură nici o degradare, ea continuă să fie
un tot, și ca atare este doar absorbită de alt tot mai vast, din
partea căruia ea primește un reflex de nouă semnificație.

2. În metaforele intercalate în procesele teoretice (în metafizică și știință) amalgamizarea conținuturilor analogic-dizanalogice (a și b) nu se face pe bază de paritate de drepturi și nici direct, ci prin intermediul unor factori accesorii. Când teoria afirmă:
„sunetul“ este „vibrație“ — imaginea „a“ (sunetul) e amal-

gamizată cu ideea-imagie „b“ (vibrație), dar imaginea „a“ (sunet) își pierde accentul existențial și se dizolvă în derivat iluzoriu. Imaginea „a“ (sunetul) iese din procesul metaforic complex degradată. Iar pentru a se putea realiza amalgamizarea imaginilor „a“ și „b“ într-un singur complex, se recurge și la idei accesorii se afirmă bunăoară că simțurile falsifică aspectul în sine al „vibrației“, comunicându-ne despre ea senzația „sunetului“, care a fi însă pur subiectivă.

Rolul jucat de metaforă în precipitarea substanței poetice este prea știut decît să mai stăruim. Totuși aspectele metaforice ale poeziei nu sunt sesizate de obicei decît în momentele ei izolare brute. Se crede îndeobște că limbajul poetic conține metaforă numai ca niște noduri, din cînd în cînd. Ori, limbajul poetic în afară de aceste noduri metaforice evidente pentru oricine, este în cea mai intimă esență a sa ceva „metaforic“. Evidențierea acestui lucru nu este însă tocmai simplă. Pe cit de simplă e în general poezia pentru intuiția, sensibilitatea și instinctul nostru pe atît de complicată e de fapt teoria poeziei. Ne vom strădui totuși să arătăm analitic *esența* metaforică a limbajului poetic mai presus de metaforele izolare ca atare. Cititorii își aduc fără îndoială aminte de poezia lui Eminescu: *Peste vîrfuri*. O reproducem, rugînd cititorii să zăbovească puțin lîngă ultimele versuri:

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunta lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci cînd fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn
Pentru mine vreodată?

Este desigur în ultimele două versuri o exclamație întrebătoare, menită să dea expresie unor stări de lină melancolie. Poezia acestor versuri nu consistă însă numai în împejurarea că

poetul a izbutit să dea o expresie concretă unei întrebări și nedumeriri abstracte, care privește durata vieții sale. Dacă aceste două versuri ar fi simplă expresie concretă a acestei întrebări, le-ar fi dată posibilitatea să remaniem cuvintele și ordinea lor prin expresii echivalente. Să încercăm o dată operația de substituire. „Vei mai cînta vreodată dulce bucium pentru mine?“ Ni se va concede că această expresie, deși logic și concret echivalentă, nu poate înlocui pe aceea a versurilor. Cuvîntul „suna-vei“ are prin neobișnuitul inversiunii gramaticale, carate rare, un aer indecis între firese și solemn; cuvîntul „dulce“ din complexul „dulce corn“ obține, prin sonoritatea sa, el însuși o nuanță de dulceață sufletească; iar cuvîntul „corn“, scurt și de o substanță vocalică relativ profundă, are ceva dintr-o melancolie nesentimentală, organic stăpînită, a unui om care nu se complăce de loc în prelungirea retorică a stărilor sufletești. Cuvîntul „vreodată“, pus la urmă, sugerează, prin poziția sa în frază chiar, ceva din pierderea contemplativă în timp. Pe urmă întregul acestor două versuri se leagă, definitiv, în sine, ca un monom, pe care nimic nu-l mai poate sparge, ca un monolit fără fisuri și atât de încheșat că pare a rezista în materialitatea sa oricărei chimii adverse. Cuvintele, prin sonoritatea, ritmul, muzicalitatea, prin poziția lor în frază, etc. dobîndesc în limbajul poetic virtuți și funcții, pe care nu le au ca simple expresii cotidiene. În limbajul poetic cuvintele nu sunt numai expresii, ci sunt corpuri, substanțe, care solicită atenția și ca atare. S-ar zice că stările sufletești exprimate în poezie ciștigă, datorită acestor virtuți actualizate ale cuvintelor, potența unui mister revelat în chip definitiv. Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăși substanța lor sonoră și prin structura lor sensibilă, prin articularea și ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conținutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăși materia, configurația și structura lor materială. Limba poetică nu întrebuițează cuvintele numai pentru darul lor expresiv-conceptual, ci și pentru unele virtuți latente ale lor, pe care tocmai poetul știe să le actualizeze. Aceste virtuți țin de substanța sonoră și ritmică ca atare. Cuvîntul „poetic“ este în materialitatea sa desigur *altceva* decît o stare emotivă sau un gînd, dar el prezintă tocmai în materialitatea sa și ceva *analogic* stării emotive sau gîndului. Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială, ritmică și sonoră ca atare, ceva „metaforic“. Datorită limbajului poetic, o stare sau o trăire, ca mistere deschise, ne



apar dintr-o dată revelate. Încă o dată: limbajul cu adevărat poetic are acest aspect „metaforic“, chiar și atunci cînd nu utilizează metafore propriu-zise. Limba poetică se deosebește de proza zilnică tocmai prin acest aspect, mulțumită căruia ea în calitate de lume sonoră și ritmică, devine icoana miraculoasă a unor stări sau lucruri, exprimate de altă parte și conceptual prin ea. Limba poetică e așadar revelatorie, nu simplu expresivă, și întrucît e revelatorie ea poate fi investită cu epitetul „metaforicului“, indiferent că utilizează sau nu metafore propriu-zise. În literatura universală credem că numai anevoie se va găsi un al doilea exemplu atît de probant, care să ilustreze cu aceeași forță, ceea ce afirmăm despre caracterul metaforic al limbii poetice în sine și în totalitatea ei (chiar cînd ea nu utilizează metafore, decît poezia germanului Hölderlin. Versurile lui Hölderlin contaminatează și pătrund cu „fizica“ lor, adică tocmai prin caracterul total-metaforic al limbii sale ca atare. Prin ritmul și prin poziția cuvîntului în frază, prin neobișnuita clădire sintactică, ca și prin sonoritate, aceste versuri sugerează irezistibil și cu o putere fără pereche melancolia spiritualizată, suferința și înțelepciunea sublimată a poetului. Vorbind despre esența metaforică a limbii lui Hölderlin în întregul ei, facem abstracție de metaforele propriu-zise, cari apar ici-colo ca mărgăritare cusute în țesutul graiului. Nu s-ar putea afirma că Hölderlin excelează în aceeași măsură și prin strălucirea sau uzul metaforelor, ceea ce însă nu-i scade întru nimic vraja și prestigiul. Puterea, cu care se comunică limbajul poetic, care precum arătăm e metaforic în însăși materialitatea sa, a fost numită pentru penetrația ei, fizică și imponderabilă în același timp, și „magie“ poetică. În afară de faptul că posedă o funcție expresivă, purtătoare de semnificații, limbajul poetic dobîndește așadar și demnitatea specială de a putea fi și un corp *suigeneris*, în atîtea privințe *analog* stărilor, gîndurilor, trăirilor, pe care același limbaj le exprimă. Caracterul acestor *integral* și *secret metaforic* al limbajului poetic ne îndrumă spre contemplarea unui aspect similar al artelor plastice și al muzicii. Rolul pe care în poezie îl are limbajul, revine în sculptură materiei și volumului, în pictură pasteii, liniei, formelor, în arhitectură masei tectonice și organizării spațiului, în muzică tonurilor, melodiei, armoniei. Rămîne un miracol această virtute a materiei de a colabora atît de hotărîtor la revelarea misterelor, proces a căror inițiativă stă în puterea artistului. Cînd pictorul vrea de pildă să întruchipeze într-o operă o viziune îmbibată de o anume

liniște interioară a sa, se anunță ca la o chemare vrăjită și colaborarea materiei: liniile, colorile, formele se înființează cu precizia, transparența și claritatea lor, ca să sporească viziunea intruchipată, pînă la potența unui mister revelat. Plăsmuirea, în latura sa pur materială, devine prin chiar aspectele ei neînglobate într-o semnificație conceptuală, o „metaforă” revelatorie. În punctul tangențial cu artistul, materia dobîndește, în toate artele, o secretă funcție metaforică. Oare materia, dezmaterializată, despoiată de greutate, redusă pînă la a deveni linie dinamică, substanță arhitectonică a catedralei gotice, nu este, deși simplă „piatră”, în același timp o analogie, adică o metaforă, a extazului întru divinitate al arhitectului și al unei întregi colectivități?

Substanța, obiectiv intruchipată a creației de cultură de orice natură, este în ultima analiză, și într-un fel oarecare, totdeauna metaforă revelatorie, sau dacă voiți un țesut, o împletire de metafore revelatorii. Acest aspect face parte din însăși definiția creației de cultură. O plăsmuire de cultură (mitică, artistică, metafizică, teoretic-științifică) are două aspecte îngemănate: unul metaforic, altul stilistic. O plăsmuire de cultură este „metaforă” și „stil”, într-un fel de uniune mistică.

Știm atît din unele pasaje ale acestui studiu, cit mai ales din studiile noastre *Orizont și stil* și *Spațiul mioritic*, în ce măsură plăsmuirile culturale poartă amprente de categorii abisale. Viziunea metafizică a lui Plato despre Idei posedă aceleași aspecte stilistice, ca și sculptura praxiteliană, ca și miturile homerice, ca și cosmosul lui Parmenide, ca și fizica lui Aristotel. Toate aceste plăsmuiri de cultură posedă, spre a ne opri numai asupra celor mai vădite, aspectele categoriale al „orizontului limitat” și al „tipizantului”. („Orizontul limitat” și „tipizantul” sunt categorii diferite, discontinue. Într-un „orizont limitat” sunt posibile și forme „individualizate” ca și forme „stihiale”. „Orizontul limitat” nu cheamă după sine în chip necesar forme tipizate, iar formele tipizate nu implică neapărat un „orizont limitat”. O dovadă în privința aceasta avem în clasicismul renașterii sau în clasicismul francez și german, care tipizează formele, menținându-se însă într-un orizont *infini*t. Clasicismului antic *tipiza* formele într-un orizont *limitat*. Această deosebire, între clasicismul antic și clasicismele moderne, n-a fost remarcată pînă acum.) Cosmosul lui Parmenide e rotund, glob absolut, adică limitat și tipizat. Cosmosul nu e infinit, căci e divin, iar divinul se con-

fundă cu tipicul și limitatul. Pentru grecul antic infinitul nu însemnează desăvîrșire, ci indeterminațiune, scădere. În fizica lui Aristotel forma fundamentală a „mișcării” nu este cea rectilinie, care se pierde în infinit, ca în fizica lui Galilei, ci „mișcarea cercuală”, fiindcă aceasta posedă dublul aspect: este formă geometrică tipizată, și e și limitată, întrucît se întoarce în sine însăși. Categoriile „tipicului” și a „limitatului” sunt categorii abisale ale spiritului grec, atît de hotărîtoare, încît Aristotel nu putea să conceapă drept mișcare originară decît tocmai mișcarea „cercuală”. Tipicul e o trăsătură pusă în eclatant relief atît de concepția platonice a ideilor, care trebuie privite ca tot atîtea entități tipice, dar și de toată sculptura din epoca pericleică. Tipicul mai joacă încă o dată un rol decisiv și în fizica lui Aristotel. Tipicul determină anume, după concepția stagiritului, apetitul dinamic cel mai profund al lucrurilor. După fizica lui Aristotel orice lucru își are în lume un așa-numit „loc natural” al său. Locul natural al pietrelor, bunăoară, ar fi centrul pămîntului. Piatra va tinde prin urmare spre centrul pămîntului, ca pasărea spre cuibul ei. O piatră azvîrlită recade la pămînt deoarece ea e stăpînită de dorul de a ajunge la locul ei natural. Piatra tinde spre centrul pămîntului fiindcă numai acolo ea devine „piatră tipică”. Statul grecesc, ca organizație socială, nu poate să fie alcătuit dintr-un număr prea mare de indivizi. Aristotel cerea statul limitat, statul-cetate. Numărul locuitorilor unui stat nu poate să treacă peste cîteva mii, astfel încît un orator de la tribună să poată fi auzit de toți cetățenii. Unul din punctele canonului artistic al clasicității era: un grup sculptural trebuie să fie astfel alcătuit, încît să poată fi văzut în întregime din orice loc apropiat, fără de a fi ocolit. Iată puterea cu care se imprimă plăsmuirilor și concepțiilor o categorie abisală: orizontul limitat.

Să trecem în revistă și unele categorii abisale ale spiritului indic. Indul, spre deosebire de greci, e lăuntric dominat de categoria orizontică a *infinitalui* (spațial și temporal). Lucrurile în acest orizont iau în imaginația plăsmuitoare a indului forme *stihiale*. Existența în orizont e învelită în categoria *negațiunii*; iar destinul și mișcarea în orizont sunt determinate de categoria *retragerii* (catabăsicul). Cert e că nicăiri nu găsim un simț așa de dezvoltat și așa de acut al „infinitalui”, ca în India. Cîtă vreme nemărginirea a fost inaccesibilă spiritului grec, pentru inzi infinitul este orizontul permanent al respirației lor de fiecare

clipă. Cît privește tendința spre *stihial*, spre elementar, spre impersonal, e de remarcat că deja în perioada imnurilor vedice apare în cugetarea indică ideea unității supreme a tuturor lucrurilor. În mitul creațiunii, și încă într-un alt cîntec, se afirmă explicit că „numai poezii numesc multiplicitate ceea ce în fond este o unitate”. De la început istoria filosofiei indică însemnează un susținut efort de a determina mai de aproape „unitatea absolută”. Pînă la *Upanișade* s-a încercat definirea unității supreme, mai ales prin două noțiuni: „Brahman” și „Atman”. Inițial „brahman” însemnează „rugăciune”, voința și puterea, ce-l ridică pe om către Dumnezeu. Încetul cu încetul puterea rugăciunii e divinizată ea însăși și prefăcută în fondul *stihial*, elementar, al existenței. Brahman, fiind o putere prezentă în fiecare lucru și mai ales în fiecare individ, are dintru început atributul *impersonalului*, și e înconjurat ca atare de toată simpatia imaginației indice. Atman la rîndul său însemnează „eul însuși”. Evident, „comun” pentru toți indivizii ar putea să fie în cele din urmă tocmai „eul însuși”. Pas cu pas, Atman, fiind o noțiune, care face abstracție de toate diferențele individuale ale ființelor, e tot mai mult conceput ca esență metafizică a realității. Iar ideea centrală a *Upanișadelor* este: singura realitate e Atman. Orientarea spre aspecte *stihiale* face ca acest popor să considere „individualul” numai ca o negațiune a *impersonalului*. Individualul, fiind o simplă negațiune, este *fără* valoare, — cunoașterea individualului ar însemna în consecință neștiință sau chiar iluzie (maya). Cu timpul Atman devine pentru cunoașterea filosofică ceva incognoscibil, sau cognoscibil numai printr-o supracunoaștere, adică printr-o identificare supraintelectuală a subiectului cu obiectul. În aceasta culminează metafizica impersonalului sau a stihialului. La filosoful Samkara găsim o povestire: Vașcali roagă pe Bahva să-i dea învățătura despre Atman, zicînd: „Învăță-mă, venerabile, învățătura despre Atman”. Dar Bahva tăcu; cînd Vașcali întrebă a doua sau a treia oară, Bahva răspunse: „Te învăț doar învățătura despre Atman, dar tu nu înțelegi. Atman e tăcere”. Nu putem prin nici un cuvînt exprima esența ultimă, *impersonală*, *stihială*, a lucrurilor. Meditînd asupra lui Atman, trebuie să tăcem, și de aceea se spune, printr-o întorsătură atît de caracteristic indică: „Atman e tăcere”. Absolutului, fiind incognoscibil, nu-i putem atribui nici o însușire de a fenomenelor, pe care le vedem, sau dacă totuși, atunci numai în chip simbolic Dumnezeu impersonal e pretutindenea, în lume și în noi: id

titatea infinitului mare al lumii și a infinitului mic din inima noastră se exprimă prin cuvintele: „Tat tvam asi“: „acela ești tu“. Orizontul spiritului indic e infinit, dar toate lucrurile și fenomenele, ce umplu acest orizont, sunt muiate într-o atmosferă de negațiune. Ele n-au preț. Indul tinde să se retragă din acest orizont, revărsându-și interesul asupra absolutului, care e ultima expresie stihială a lucrurilor. Aceleași categorii abisale, ce le descoperim la temelia metafizicei indice, le regăsim și în problemele practice de viață. Existența ca „individ“ în orizontul spațial și temporal e un rău. Scăpăm de ea, recunoscînd că e iluzie. Mintuirea omului e o mintuire nu de păcat, ci de viețuirea ca individ. Faptele, fie bune, fie rele, pot fi săvîrșite numai cît timp ești individualitate separată. De aceea nici o faptă, oricît de bună ar fi, nu te poate mintui. Mintuirea e retragere din orizont și revărsare în impersonal, în absolutul stihial.

În *Upanișade* apare credința fundamentală a inzilor, credința în Samsara, care va trece, în calitate de dogmă, oarecum centrală, în toate sistemele lor de filosofie. Samsara e legea reîncarnărilor. Sufletul omenesc se reîncarnează de nenumărate ori pe pămînt, realizînd un fel de destin, care depășește enorm zarea îngustă a vieții individuale. E și în acest mit al Samsarei o irupție a orizontului infinit. Se dă expresie în acest mit setei nemărginite a individului de a exista ca individ, o sete așa de mare, că nu e satisfăcută cu o singură existență, ci îi trebuie infinit de multe. Precum știm însă, existența individuală este pentru ind încapsulată într-o vastă categorie a negațiunii și ca atare un rău — prin urmare cea mai frumoasă dorință, ce o poate hrăni un ind, este scăparea din vecinica reîntoarcere, din repetata viețuire ca ins de sine stătător. Samsara e cel mai mare rău, iar cel mai mare bine e ieșirea din legea ei. Sistemele mari de filosofie ale Indiei nu vor, în ultima analiză, altceva, decît să propună un mijloc, o cale, o metodă, de evadare efectivă din ocolul Samsarei. Așa sistemul Samkhya, așa Budismul, așa Yoga, așa Vedanta.

Samkhya: concepția acestui sistem e dualistă, în sensul că admite două principii: materia și spiritul. Din legătura aparentă dintre spirit și materie rezultă toate durerile vieții. Spiritul triumfă asupra durerilor în clipa cînd înțelege pe deplin că el n-are în definitiv nici o legătură cu materia și că e cu totul independent de ea. Între sistemele mari Samkhya e cel mai realist, totuși el nu pronunță ultima consecvență a realismului; astfel Sam-

khya nu parvine bunăoară să afirme cu hotărîre existența conștiinței „individuale“. De multe ori Samkhya pune problemele ca și cum ar exista de fapt un singur spirit, iar nu nenumărate. Tendința stihială atenuează astfel realismul sistemului. Budismul: are ca punct de plecare, ca și Samkhya, existența durerii în lume. Budha a fost un geniu moral, care nu acorda un prea mare interes metafizicei. Întrebat fiind o dată cu privire la starea de după moarte, el n-a voit să răspundă. Cele două mari biserici budhiste actuale cultivă păreri diametral opuse cu privire la Nirvana, dar Budha, dacă s-ar reîntoarce, le-ar combate cu hotărîre teoriile, căci Nirvana pentru el n-a fost o teorie despre existența sau neexistența spiritului după moarte, ci o experiență, o experiență spirituală și mai ales o victorie pe drumul spiritualizării. Budha și-a nimicit încetul cu încetul voința de a trăi ca „individualitate“, și-a omorît pornirile vieții, și-a domolit și și-a mutilat instinctele. Liniștea, ce-o gustă în starea aceasta, e „Nirvana“. Tocmai cum Isus cînd a predicat împărăția lui Dumnezeu, nu s-a gîndit în primul rînd la o existență fericită dincolo de viață, ci mai curînd la o comoară lăuntrică din sufletul viu al fiecăruia, așa și Budha a dat precepte mai curînd pentru un anume mod de a trăi pe pămînt. Budha voia ca omul să-și nimicească așa de radical setea de a vieții ca individ, încît să poate să spună: „sunt neexistența, o neexistență vie: Nirvana!“ Ideea despre Nirvana sau starea nirvanică este în fond expresia categoriilor abisale obștești ale Indiei. Ea poartă pecetea „retragerii“ din orizontul infinit al lumii și al Samsarei, și a tendinței spre *stihial* (liniștea impersonală). Sistemul Yoga: se caracterizează mai ales prin tendința practică de a ajunge suprema țintă: revărsarea individului în absolut prin extaz, sau eliberarea prin asceză a spiritului de materie. La adepții yogini găsim aspectele stilistice ale spiritului indic transpuse din domeniul plămuirilor în acela al vieții și al practicei zilnice. Străvechiul idealism al *Upanișadelor* și-a găsit înflorirea cea mai consecventă în sistemul Vedanta al lui Samkara (veacul al VIII-lea d. Chr.), unul din cei mai mari metafizicieni ai tuturor vremurilor. Sub unghi stilistic sistemul e cea mai pură realizare a gîndirii indice, cristalul suprem al *Upanișadelor*.

Să ilustrăm fenomenul unității stilistice și cu exemple mai apropiate. Vechea cultură bizantină poartă și ea amprente de categorii abisale cu totul specifice. Orizontul omului bizantin nu mai e *limitat* ca al vechilor greci, dar poate nici *infinit* ca

al spiritului indic, sau al apuseanului modern. Orizontul bizantin ni se pare mai curînd ceva intermediar: un *tot dezmărginit*, un volum vast, imprecis dilatat. Acest orizont dă cadru „bisericii“, care este concepută ca un organism ecumenic, pătruns de un duh unitar. Biserica este un organism dezmărginit, care inundă spațiul și timpul. În cultura bizantină individualitatea nu e negată ca în India, nici transformată în simplă „iluzie“; individualitatea rămîne o realitate efectivă, care se transfigurează însă lăuntric potrivit duhului unitar, ce încheagă și ține laolaltă acel tot dezmărginit numit „biserică“. Formele, la care aderă omul bizantin, sunt de natură *stihială*, dar e vorba și aici de un stihial mai măsurat, mai cumpătat, străin exuberanței și desfriului care caracterizează formele indice. Pentru duhul bizantin realitatea materială a lumii poate fi străbătută de ploaia torențială a grației divine, spațiul poate fi vas, în care coboară transcendența; de unde urmează că lumea, ca atare, *nu e negată* precum în India, ci *afirmată*, afirmată nu pentru aspectele ei proprii, ci pentru virtutea *transfigurărilor* ei posibile. Natura nu e iluzie (maya) ca pentru mentalitatea indică, ci o realitate, ce poartă reflexele transcendenței. Pentru spiritul bizantin, natura e un organism dezmărginit, sofianic transfigurat, adică „biserică“, și afirmată în această calitate a ei de „biserică“, și întrucît ea consimte să fie „biserică“.

Din cultura apusului am putea oferi spre meditare nenumărate exemple, toate deopotrivă de concludente. Să ne oprim de pildă la epoca barocului. Desigur că în gîndirea metafizică nici un alt cugetător nu reprezintă barocul cu aceeași putere ca Leibniz, autorul monadismului. Celui, care se îndoiește de utilitatea teoretică a punctului de vedere stilistic în considerarea fenomenelor culturale, îi propunem să încerce un examen comparativ între concepția monadismului și pictura barocului. Iată cîteva trăsături ale acestei picturi. 1. Pictura barocului se complăce într-un orizont infinit. 2. Ca năzuință formativă ea manifestă un pronunțat caracter „individualizant“. 3. Pictura barocă transpune realitatea, cu o supremă insistență, în grai „dinamic“. 4. Și cultivă în toate privințele virtuțile „clarobscurului“. Să se observe că, fără a ne gîndi la altceva decît la pictura lui Rembrandt, atît de reprezentativă pentru baroc, am pus degetul pe cîteva epitețe, care delimitează la perfecție și metafizica lui Leibniz. Monadele sunt concepute ca niște centre cu substanță desăvîrșit transformată în putere *dinamică*. Statica atomistă e cu totul înlăturată. Orizontul,

în care se realizează armonia prestabilită între monade, este un orizont *infini*t, iar fiecare monadă, privită pentru sine, este o lume, care izvorăște din sine însăși, o lume în miniatură, com-primată, de o structură mai mult sau mai puțin *clarobscură*, după gradul ei de desăvârșire. Fiecare monadă are un caracter abso-lut *individual*; nu există în toată lumea două monade la fel. Corespondența între metafizica lui Leibniz și pictura lui Rembrandt e desăvârșită.

Dar în trilogia aceasta a culturii am citat suficiente dovezi cu privire la existența unor complexe stilistice, încît avem poate dreptul de a ne crede scutiți de datoria de a mai insista. În con-cluzie se poate spune că creația de cultură (mitică, artistică, filosofică, științifică) posedă un aspect îngemănat: 1. Creația e de o parte, și într-un fel, metaforă sau țesut metaforic. 2. Crea-ția poartă de altă parte o pecete stilistică. Dublul aspect defi-nește profilul și structura plăsmuirilor spirituale, care în ansam-blul lor alcătuiesc „cultura“.

În stăpînirea acestei definiții pe temei de analiză struc-turală, ne vedem transportați în situația de a ataca cu șanse de izbîndă interesanta problemă a deosebirii dintre „cultură“ și „civilizație“. Graiurile europene disociază felurit cei doi termeni. Totuși sub înrîurirea gîndirii germane, opinia publică europeană, chiar și cea franceză, începe a se împăca, de voie de nevoie, tot mai mult cu sensul înspicat al termenilor, ce ne preocupă. Din păca-te însă cînd e vorba să se indice domeniile aparținătoare „culturii“ și „civilizației“, se procedează de obicei printr-o simplă delimitare convențională și prin enumerare. Harta delimitărilor are incon-venientul că variază după autori. Ca și cum ar putea fi vorba de o tirguală. O deosebire tranșantă, dar în lipsa unui criteriu structural tot numai pe bază de delimitări nominale, se operează mai ales de la cartea de fabulos succes a lui H. St. Chamberlain, *Temeliile veacului al XIX-lea*. Chamberlain înțelege prin „cul-tură“ creațiile spiritului uman în domenii spirituale (metafi-zică, religie, artă). „Civilizația“ ar fi, după același autor, an-samblul bunurilor și întocmirilor, al rînduielilor și invențiilor, care țin de viața materială a omenirii. Știința, megieșă și cu una și cu cealaltă, ar ocupa o poziție intermediară. Spengler a adoptat întrucitva această delimitare, punînd însă un accent foarte apăsător asupra fatalității, datorită căreia o „cultură“ se schimbă în „civilizație“. Cei doi termeni au la Spengler cam același înțe-les ca la Chamberlain, dar cită vreme la Chamberlain cele două

ramuri ale creației umane înfloresc paralel, alcătuind oarecum o polaritate *simultană*, și avind un înalt grad de *contingență*, la Spengler polaritatea are un caracter de *fatală succesiune*. După ce o cultură sufletească și-a ajuns cele din urmă culmi de înflorire, ea s-ar transforma sub imperiul unei fatalități inevitabile în „civilizație materială”. Civilizația ar fi sfârșitul fatal al oricărei culturi. Civilizația ar reprezenta faza iernatică a unei culturi, adică ultima bătrînețe. Nu vom descilci aci detaliile acestei teorii foarte discutabile, care cade sau stă cu acea teză spengleriană, potrivit căreia cultura ar fi un „organism” superior, de sine stătător, care-și scandează virsele în ritm inevitabil, ca etapele unui destin. Cum nu acceptăm această concepție „organismică” despre cultură, refuzăm și teza despre raportul de succesiune fatală între „cultură” și „civilizație”. Nu ne este cunoscută pînă acum vreo încercare, nici mai serioasă, nici mai puțin serioasă, de a defini creația culturală, spre deosebire de civilizație, sub unghi structural. Considerațiile de mai sus, cu privire la cele două aspecte fundamentale ale creației de cultură, deschid acest luminș. Vom adopta firește diferențierea după domenii, devenită uz. Urmează însă să deșțelenim regiunea cu tractorul, iar nu cu plugul de lemn. În adevăr, privind faptele de civilizație, de exemplu ordinea socială, întocmirile materiale ale omenirii, uneltele scornite în necurmata luptă cu materia, invențiile felurite întru sporirea confortului, vom remarca un lucru, vrednic de a fi reținut nu numai sub beneficiu de inventar. Toate aceste fapte de civilizație poartă desigur, la fel cu creațiile de cultură, o pecete *stilistică*; le lipsește însă celălalt aspect: *metaforic*. Faptele de civilizație nu sunt destinate să *reveleze un mister* prin mijloace *metaforice*. Ele sunt ceea ce sunt: o ordine, o unealtă, o regulă de muncă sau de luptă. Produsele civilizației nu sunt judecate după criterii imanente lor, nici după virtutea lor revelatorie, cît după utilitatea lor în cadrul unei finalități pragmatice. Chiar aspectele stilistice, pe care le manifestă faptele de civilizație apar nu tocmai ca o necesitate; stilul e aci un adaos, ceva accesoriu, ceva ornamental, suplimentar. (Vom avea prilejul să vedem mai tîrziu că, sub unghi mai adînc, „cultura” este expresia unei *mutațiuni ontologice*, ce se declară în univers, mutațiune datorită căreia omul devine în adevăr „om”; ceea ce nu se poate afirma despre civilizație. O civilizație ar putea fi produsă în cele din urmă și de o specie animală, inzestrată cu o bună inteligență.) Aprofundarea atentă a condițiilor civilizației ne face să conchidem că as-

pectele *stilistice*, pe care ea le manifestă, sunt efectul unui simplu reflex. O armă veche poate fi datată și localizată, adică identificată sub raport istoric, după ornamentica și forma ei, tot așa o mobilă, care însă, mai mult decât plugul, sau armele îndură contagiuni artistice. Modele îmbrăcăminteii umane au fost în preponderență dictate de orientări stilistice. Nu mai puțin formele vieții sociale și modurile conviețuirii și ale contactului de la om la om. Nu e o simplă și nici nesemnificativă întâmplare că eticheta curților și-a ajuns maximum de complicație și întortochiere tocmai în timpul barocului. Tot ce ajută, sporește, ușurează viața materială, poate să se învelească, indiferent de finalitatea practică, în darurile unui stil. Dar „civilizația” acceptă această situație debitoare numai sub ploaia de resfringeri a „culturii”. Dacă omul n-ar fi creator de cultură (ca o componentă a culturii stilul are în adevăr o funcție *constitutivă*), ni se pare mai mult decât probabil, că civilizația ar fi cu totul străină de transfigurările stilului. Invențiile, uneltele, obiectele, menite confortului și securității, se impregnează de semnele unui stil, doar prin imitație, printr-un fel de mimicry. Uneltele și mașinile acceptă mimetic liniile unui stil, ca unele insecte, care trăind în pădure, iau înfățișarea frunzelor.

Creația culturală este așadar o plăsmuire a spiritului omenesc, o plăsmuire de natură metaforică și de intenții revelatorii, și poartă *constitutiv* o pecete stilistică. Creația de civilizație este o plăsmuire a spiritului omenesc în ordinea intereselor vitale, a securității și a confortului; n-are caracter revelatoriu, dar poate avea prin reflex un aspect stilistic accesoriu. Aceste definiții nu le formulăm spre a le ceda uzului public ca niște simple definiții. Ele declanșează de fapt o problemă nouă. Ni se pare anume că cultura și civilizația se diferențiază mult mai radical decât au putut să o bănuiască gânditorii, care s-au ocupat cu această chestiune. Vom vedea în alt capitol că cultura este de fapt expresia unui mod de existență, iar civilizația expresia altui mod de existență. *Cultura răspunde existenței umane întru mister și revelație, iar civilizația răspunde existenței întru autoconservare și securitate.* Între ele se cascadează deci o deosebire profundă de natură ontologică.

Definiția creației culturale, pe care tocmai o formulăram, înlesnește în chip neprevăzut și unele precizări în legătură cu chestiuni de un incontestabil interes filosofic. Îndeosebi teoria cunoașterii pare aleasă să culeagă importante beneficii pe urma definiției de mai sus. Găsim că teoreticienii cunoașterii nu diferen-

țiază, cum se cuvine, ideile, ipotezele, teoriile, privind toate aceste momente ale spiritului, în ansamblul lor, sub un unghi de vedere prea unitar. Amintim bunăoară numai punctul de vedere al lui Nietzsche, după care toate ideile, chiar și categoriile, pe urmă ipotezele, teoriile, ar fi deopotrivă „mituri“, sau teza lui Vaihinger potrivit căreia „ideile“ ar fi toate, deopotrivă, simple „fiecțiuni“, de mai mare sau mai mică utilitate. Această reducere la un numitor comun, această împachetare sub aceeași etichetă, nu e prin nimic legitimată. Știm ce e mitul, știm ce e o creație de cultură. Ori de aceste rezultate urmează să se ia act și în teoria cunoașterii. „Categoriile“ (de exemplu ideea de substanță, causalitate, unitate, etc.), intră fără îndoială constitutiv și în „mituri“ ca și în cunoașterea empirică, dar ele nu sunt „creații“ și nici destul de complexe, spre a putea fi numite „mituri“. Mitul e o creație de cultură și are ca atare o constituție determinată prin cele două aspecte: „metaforicul“ și „stilul“. Ori „categoriile“ nu au nici caracter acuzat metaforic (adică nu sunt născute din conjugarea unor termeni analogic-dizalogici) și nici nu poartă, mai ales, o pecete stilistică, spre a putea fi „mituri“ sau „creații de cultură“. Categoriile, cele despre care vorbesc obicinuît filosofii, sunt momente funcțional-constitutive ale inteligenței, iar nu „creații de cultură“. Din contră, ipotezele constructive, teoriile științifice, concepțiile metafizice sunt de fapt „creații de cultură“ și ca atare, ele vor fi prin chiar substanța lor de natură „metaforică“, și vor purta amprentele unui „stil“. Categoriile nu îndură în nici un fel înrîuriri stilistice. Ele nu sunt supuse unor variații de asemenea natură. *Imunitatea* categoriilor față de eventuale alterări de natură stilistică, iată o împrejurare sortită să singularizeze categoriile în economia complexă a spiritului uman și să condamne la neputință orice încercare de a le trata drept „mituri“ sau „creații de cultură“. Despre categorii nu se poate spune în nici un caz că ar fi „plăsmuiri“ ale spiritului omenesc în sensul, în care această afirmație se poate face despre orice creație culturală. Întîi, rămîne o întrebare deschisă dacă ideile categoriale sunt în genere simple plăsmuiri; ele par înainte de toate structuri sau factori funcționali, iar ca structuri ele ar putea să fie impuse spiritului uman prin ceea ce altădată numeam „cenzură transcendentă“, și în consecință ele ar putea să fie tot atitea momente cu tilc într-o rînduială și finalitate metafizică. Dar chiar dacă am socoti categoriile simple plăsmuiri ale spiritului uman, ele nu sunt

în nici un caz „creații de cultură“. Ele n-au nici semnificație metaforică și nici nu sunt ieșite din tipare stilistice. Orice act revelator-metaforic implică deja condiții categoriale. Categoriile se izolează așadar de o parte prin aceea că față de orice metaforă ele au un caracter implicat. Categoriile se izolează pe urmă evident prin *imunitatea* lor la *inducțiunile stilurilor*. Categoriile prin urmare nu pot fi rinduite în aceleași rafturi alături de concepții, ipoteze și teorii. Da, ipotezele constructive, teoriile, concepțiile, *sunt* „plăsmuirii“ sau „creații de cultură“ și ca atare au dublul atribut al „metaforicului“ și al „stilului“.

O greșeală asemănătoare celei nietzscheane comite și Vaihinger, cînd reduce la același numitor comun al „fiecțiunilor utile“ atît categoriile, cît și ipotezele, teoriile, concepțiile. Vaihinger trece cu vederea înainte de orice un lucru, și anume că aceste alcătuiri sunt prea deosebite ca să poată fi legate într-o singură propoziție. Ideile categoriale, ca structuri a-metaforice și imune la inducțiunile de stil, se deosebesc profund de plăsmuirile culturale (ipoteze, teorii, concepții), care sunt substanțial metaforice și poartă pecete stilistică. Fiecționalismului lui Vaihinger îi mai descoperim pe urmă și alte neajunsuri, care trebuie denunțate. În afară de neajunsul că nu disociază suficient genurile ideilor, Vaihinger mai dă acestora și o interpretare prea exclusiv în spiritul biologismului, manieră veac al XIX-lea. Vaihinger interpretează ideile fără deosebire ca „fiecțiuni“ în serviciul „vieții“. Iată o răstălmăcire, cu care nu ne-am putea declara de acord. Vaihinger privind toate soiurile de idei ca fiecțiuni biologice și pragmatic utile, preface, în definitiv, plăsmuirile de natură teoretică în ceva analog invențiilor și produselor de civilizație. Vorbînd în termeni de-ai noștri, Vaihinger elimină de fapt plăsmuirile teoretice ale omenirii din cadrul „culturii“ și le subsumează „civilizației“. Ori, după analizele noastre, o asemenea operație nu rămîne un gest indiferent. „Cultura“ și „civilizația“ nu denumesc numai în chip convențional ținuturi diverse. „Cultura“ rezultă, precum spuneam, cu totul din alt mod de existență a omului, decît „civilizația“. Cultura este expresia existenței omului întru mister și revelare, cîtă vreme civilizația este expresia existenței întru autoconservare, confort și securitate. Radicalizăm deosebirea dintre cultură și civilizație, dîndu-i proporții *ontologice*. Lui Vaihinger îi scapă cu desăvîrșire împrejurarea că plăsmuirile teoretice derivă în cele din urmă din tendința omului spre revelare, și că ele răspund complementar unui mod specific

uman de existență: existenței într-un mister. Vaihinger ignoră acest caracter intențional-revelatoriu al plăsmuirilor teoretice, și în afară de asta el mai ignoră și substratul profund, stilistic, al acestora. În consecință Vaihinger nu va putea lua act nici de faptul notoriu, că plăsmuirile teoretice ale omului sunt și trebuie judecate după criterii imanente lor, iar nu după criterii exterioare, biologic-utilitariste, ca produsele „civilizației”. În teoria cunoașterii ne găsim cu totul pe altă poziție decât Vaihinger. Ficționalismul lui Vaihinger despoaie plăsmuirile teoretice ale omenirii de o seamă de dimensiuni pe care ele totuși le posedă în chip de necontestat. Teoria ficționalistă a lui Vaihinger concepe creațiunile teoretice ale omenirii nu ca plăsmuiri de „cultură”, cum le înțelegem noi, cu toate consecințele, ce le incumbă această interpretare. Vaihinger înțelege creațiunile teoretice ca produse analoage celor ale „civilizației”. El nu cunoaște cu alte cuvinte decât modul de existență biologic al omului, pentru securitate și succes pragmatic, și derivă totul din acest mod de existență. Din parte-ne, enumerind plăsmuirile teoretice ale omenirii printre creațiile de „cultură”, le înzestrăm cu toate însușirile ce rezultă din existența cu adevărat umană, care este existența într-un mister și revelare. În această ordine existențială plăsmuirile teoretice ale omenirii dobîndesc însușirile fundamentale ale creației de cultură: ele sunt substanțial-metaforice în raport cu un mister, și posedă înainte de toate ca aspect *constitutiv* un „stil”.

CATEGORIILE ABISALE

Rar o problemă, care să fi ademenit patima iscoditoare a filosofilor mai mult decît aceea a categoriilor. Sunt faze în istoria gîndirii, cînd problema aceasta s-a transformat aproape în osie a filosofiei. Potrivit tradiției, vom înțelege prin „categorii“ anume expresii fundamentale, și eterate în același timp, ale existenței, sau cel puțin ale cunoașterii umane. Ele ocupă un loc privilegiat în ierarhia conceptelor. Noțiuni precum a „existenței“, a „unității“, a „multiplicității“, a „lucrului“, a „însușirii“, a „cauzei și efectului“, etc., au fost investite cu demnitate categorială. Filosofii s-au arătat totdeauna înclinați să confere categoriilor o funcție specială între noțiunile, cu care operează inteligența umană. Din nefericire însă ei nu au prea putut să cadă de acord nici asupra criteriilor electiv, nici asupra naturii însăși a demnității, cu care urmau să fie unse categoriile. Opiniile asupra acestei demnități diferă așa de izbitor de la gînditor la gînditor, încît dacă ar fi să închipuim rezultanta, n-am rămînea decît poate cu părerea, cam puțintică și firavă, că demnitatea categorială consistă chiar în interesul sacral, cu care filosofii iau în dezbattere unele concepte. În orice caz categoriile trebuie privite ca noțiuni, înzestrate cu o particulară aureolă, care tronează în ierarhia ideal-arhitectonică a cosmosului. Istoria problemei începe poate cu tabla contrariilor propusă de școala pitagoreică. Gînditorul, care venea să lărgească imperial hotarele cugetului uman, Plato, avea pe deplin conștiința însemnătății lor, numindu-le cu o ridicare rituală a brațelor, μέγιστα γένη. Aristotel, geniul sistematic al antichității, le-a dat botezul definitiv, încercînd enumerarea lor, ca poezii omerizi, cari trec în revistă oștile în ajunul epiceii bătălii.

Discuția mai recentă asupra chestiunii, întru cît categoriile sunt expresii fidele ale existenței sau simple produse sau efulgorații ale conștiinței umane, e departe de a se fi istovit. Kant, socotind categoriile drept produse ale subiectului cognitiv (ale

conștiinței transcendente) sau ca anticipații parțial alcătuitoare de experiență, încearcă o precizare sistematică și deductivă a lor, articulându-le atît conținutul conceptual, cît și dimensiunea numerică. Kant își justifică întreprinderea, întemeindu-se pe felurile judecăților, în care se ramifică arhitectonic apersepția transcendentală. Un moment s-ar fi părut că secretul a fost în sfîrșit revelat și biruit. Filosofia postkantiană, cea în adevăr critică și prudentă, pare a fi renunțat însă tot mai mult la credința în posibilitatea unei deducții logice, dintr-un singur principiu, a categoriilor, mărgininu-se mai degrabă la analiza și enumerarea lor descriptivă, oarecum cartografică, după loturile sau modurile existenței. Încercările unor filosofi de a reduce numărul categoriilor statornicit în tabla, cu pretenții canonice, a lui Kant, nu se poate spune că s-ar fi bucurat de vreun răsunset. Dimpotrivă, filosofia ultimului veac s-a arătat foarte generoasă cît privește dimensiunea numerică a categoriilor. Poporul categoriilor, împărțit pe caste, a fost găsit din ce în ce mai numeros, cu cît recensămîntul se făcea cu mai mare și mai pedantă meticulozitate. Instrucive rămîn numărătoarele unui Ed. v. Hartmann sau a unui Husserl. Mai mult decît atît. O privire fugară peste filosofiele ultimelor decenii ne îndrituiește la afirmațiunea că actualmente categoriile nu mai sunt privite ca un sistem fix și închis, ci ca un sistem generator și deschis. Cunoașterii umane i se atribuie caracterul unui proces spornic, în stare să-și constituiască singur, prin succesive puneri, noi și noi categorii. Nu se știe dacă baza pentru acest mod, de a considera categoriile, nu a pus-o în cele din urmă tot Kant, care, precum trebuie amintit, alături de categorii mai îngăduia și niște noțiuni pur intelectuale derivate („predicabili“), cum ar fi acelea ale „puterii“, „acțiunii“, „rezistenței“, „schimbării“, etc. Notăm, că făcînd aceste repriviri, nu intenționăm să dăm o schiță istorică, nici fugară măcar, despre problema categoriilor. Istoria problemei e de fapt aproape tot așa de amplă și plină de peripeții ca istoria filosofiei însăși. Oferind cele citeva puncte de reper, ne-am străduit să înlesnim cititorului drumul spre niște considerațiuni și spre un examen, care depășesc răsplatat stadiul actual al cercetărilor circumscrie de problema categoriilor.

Ne-am îngăduit să atragem atenția asupra diversității opiniilor filosofice în legătură cu felurile aspecte ale categoriilor. În adevăr diversitatea de opinii, cît privește natura, originea și valabilitatea categoriilor, e mai mult decît pitorească. Sunt

categoriile innăscute, sau dobîndite? Dacă sunt dobîndite, pe ce ale? Prin abstracţiune sau prin generare independentă de materialul simţurilor? Iată întrebări întru dezlegarea cărora gînditorii s-au muncit veacuri în şir. Dacă unii metafizicieni creştini se îndoiau de aplicabilitatea categoriilor asupra Divinităţii, filosofii laici au prins să se îndoiască şi de valabilitatea categoriilor în genere dincolo de împărăţia simurilor. Conţinutul categoriilor poate fi derivat din materialul imediat al experienţei, sau categoriile sunt cu totul altceva decît o abreviatură sublimată a acestui material? Sunt categoriile oglinda unei existenţe ontologice, sau doar expresia unor funcţii, organizatoare de experienţă, ale spiritului uman? Pot fi categoriile creaţiuni ale conştiinţei umane, şi concomitent şi expresia unui „ce“ transcendent? Îşi afirmă categoriile valabilitatea şi dincolo de experienţă? În ce măsură? Sau categoriile se demască singure ca simple ficţiuni, ca ficţiuni utile vieţii ca atare, despoiate însă de orice posibilitate de a fi ridicate la rang de cunoaştere obiectivă? E posibilă o cunoaştere fără categorii, sau fără unele din ele, sau categoriile sunt necesar constitutive pentru cunoaşterea umană? Cu această avalanşă interogativă n-am amintit decît o fracţiune din întrebările, cărora li s-a dat în cursul timpurilor cele mai variate răspunsuri. Harta bălţată a acestei problematici nu ţinem, aici, de loc, să o sporim şi cu răspunsurile noastre. Fapt e, că indiferent de soluţiile, cu care s-a încercat satisfacerea curiozităţii în legătură cu toate aceste probleme, interesul era circumscris îndeobşte de *categoriile cunoaşterii*. (S-a mai vorbit încă, ce e drept, şi despre anume categorii de natură axiologică — frumosul, binele, adevărul — care ocupă un loc aparte, şi asupra cărora vom reveni şi noi mai la urmă.) Dincolo de acest fel de categorii ale cunoaşterii (şi dincolo de cele axiologice), filosofia nu a bănuit nici măcar vag prezenţa în spiritul uman şi a unui alt gen de categorii cu desăvîrşire altfel decît cele obişnuite. Filosofia a fost preocupată exclusiv de categoriile cunoaşterii şi ale atitudinilor axiologice *conştiente*. În afară de aceste categorii, ivite ca nişte focare organizatoare în cadrul *conştiinţei*, există însă după părerea noastră şi o garnitură completă, şi oarecum paralelă, de categorii secrete ale *inconştientului*, cari ţin de ordinea şi finalitatea spontaneităţii noastre. Aceste categorii subterane ale inconştientului au format obiectul investigaţiilor noastre în studii speciale. Rezultatele cercetărilor ne îndreptătesc să enunţăm ipotetic existenţa acestui mare grup

de categorii secrete, în slujba cărora suntem angajați, cele mai adesea fără s-o știm. Sub dictatura lor se pare că stăm nu în cea mai mică măsură decât sub dictura categoriilor, care ne mijlocos cunoașterea existenței și judecarea valorilor. Lumea, în care situat omul, e văzută ca o urzeală, ca un material sensibil, sagindit, îmbrăcat într-un ansamblu de categorii cognitive și de categorii de valori. Subiectul cognitiv are latitudinea de a se apleca de exemplu asupra unui obiect ideal, cum ar fi bunăoară un raport numeric oarecare într-o operație matematică. Subiectul vede și judecă acest obiect ideal al său, trecindu-l prin strungul unei „categorii“, cum ar fi de pildă aceea a „raportului“. Subiectul cognitiv are latitudinea de a se apleca de exemplu asupra unui „lucru“, ce-i este dat în experiența sensibilă; subiectul cunoaște și judecă acest obiect de pildă prin categoria „substanței“. În orice caz categoriile, de care s-a interesat filosofia, țin de *receptivitatea* umană. Indiferent că exprimă adecvat un „ce“ sau că sunt simple „momente subiective“, categoriile acestea își găsesc întrebuințarea ca niște cadre, și intervin efectiv într-un proces de *receptivitate* umană, într-un proces de luare de act, într-un proces de cunoaștere deschisă unui obiect. Obiectul cunoașterii poate fi o existență logică, matematică, pur ideală, sau o existență fenomenală sau transfenomenală.

Am încercat în două studii ample (*Orizont și stil* și *Spațiu mioritic*), să arătăm că în afară de categoriile receptivității, datorită cărora se organizează cosmosul cunoașterii (și în afară de categoriile, cari diversifică lumea valorilor), mai există un mare număr de categorii, și anume acele ale spontaneității umane în genere. Categoriile acestea, aparținând în primul rînd inconștientului (și numai prin personanță conștiinței), alcătuiesc cotorul tănuit al florei spirituale umane. Ele stau la rădăcina tuturor *plăsmuirilor* umane de natură culturală, adică la baza cosmosului stilistic, la temelia însăși a stilurilor de viață și de cultură. Un stil posedă ca substrat, după cum am avut prilejul să o demonstrăm, un complex de factori inconștienți, cărora lesne le găsim cîte o expresie „categorială“. Am numit un asemenea complex abisal de factori categoriali *matrice stilistică*. O distincție esențială se impune din capul locului. Categoriile, care compun o *matrice stilistică*, sunt, atît prin structura cît și prin funcția lor cu totul altceva decît categoriile receptivității, sau ale lumii ca obiect de cunoaștere imediată. Categoriile abisale, stilistice, își pun pecetea pe ceva, mai înainte ca ele să joace un rol în

cunoașterea umană, sau indiferent că vor juca vreodată acest rol. Categoriile stilistice determină lumea plăsmuirilor umane în calitatea lor de *plăsmuiri*. Categoriile celelalte, gnoseologice, determină lumea „dată” ca obiect de „cunoaștere”. Categoriile acestea, ale receptivității cognitive, pot să fie, ce e drept, și ele, rezultatul unor funcții inconștiente, dar numai în sens liminar „inconștiente”; în plenitudinea lor actualizată ele aparțin însă *conștiinței*. Categoriile spontaneității sunt, dimpotrivă, factori inconștienți într-un sens mai pozitiv și mult mai profund; ele apar ca stigme ale plăsmuirilor noastre, de cele mai multe ori fără a ne da seama despre ele. Conștiința despre ele e ceva secundar, suplimentar. Dacă ni se permite să întrebuițăm o metaforă, am spune că există un etaj al conștiinței și un subsol al inconștientului, fiecare cu garnitura sa specifică de categorii, deosebite prin chiar structura lor. Dacă există bunăoară cite o categorie a spațialității și a temporalității în lumea conștientă a receptivității noastre cognitive, vom admite că există undeva în inconștient și niște *dublete orizontice* ale lor, adică niște funcții, cari se exprimă prin viziuni spațiale și temporale de altă structură decît cele conștiente. Acele orizonturi inconștiente (spațial și temporal) se imprimă într-un fel tuturor plăsmuirilor noastre spirituale. Cu aceasta am dat numai *un* exemplu de structurare categorială pe cele două planuri, ale conștiinței și inconștientului. Categoriile abisale ale inconștientului sau ale spontaneității noastre plăsmuitoare sunt însă *multiple*. Ele nu se reduc la aceste viziuni inconștiente despre spațiu și timp. În genere o matrice stilistică e alcătuită din următoarele categorii *principale*:

1. Categoriile orizontice sau de perspectivă:

a) Orizontul spațial (de exemplu spațiul tridimensional infinit, sau infinitul ondulat, sau spațiul alveolar, sau spațiul plan, etc.).

b) Orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu).

2. Categoriile de atmosferă: afirmarea globală, sau negarea, sau neutralitatea, față de tot ce se petrece în orizontul spațial și temporal. (Aceste categorii pot fi numite și „inconștient axiologice“.)

[illegible]

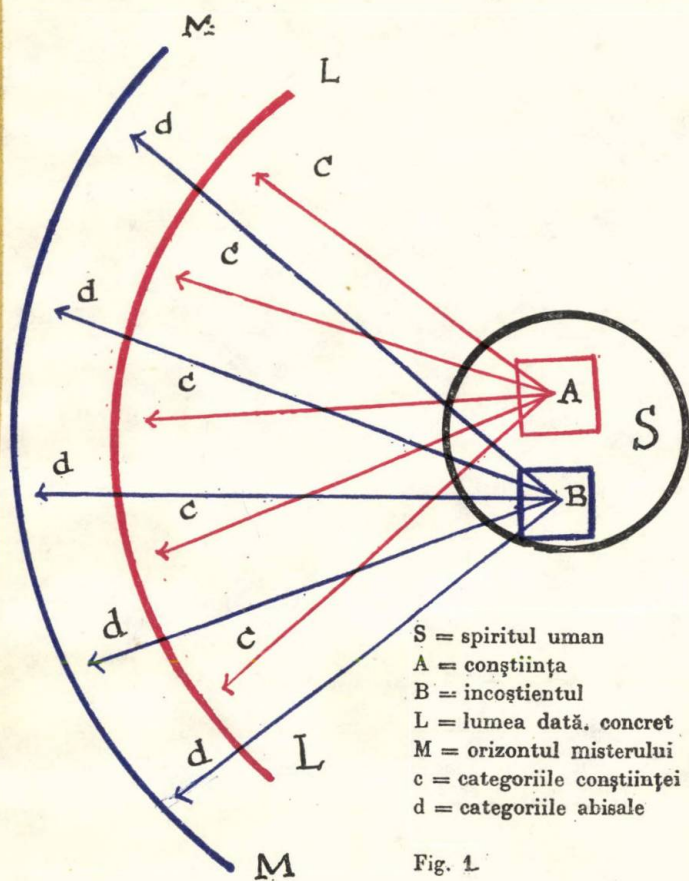
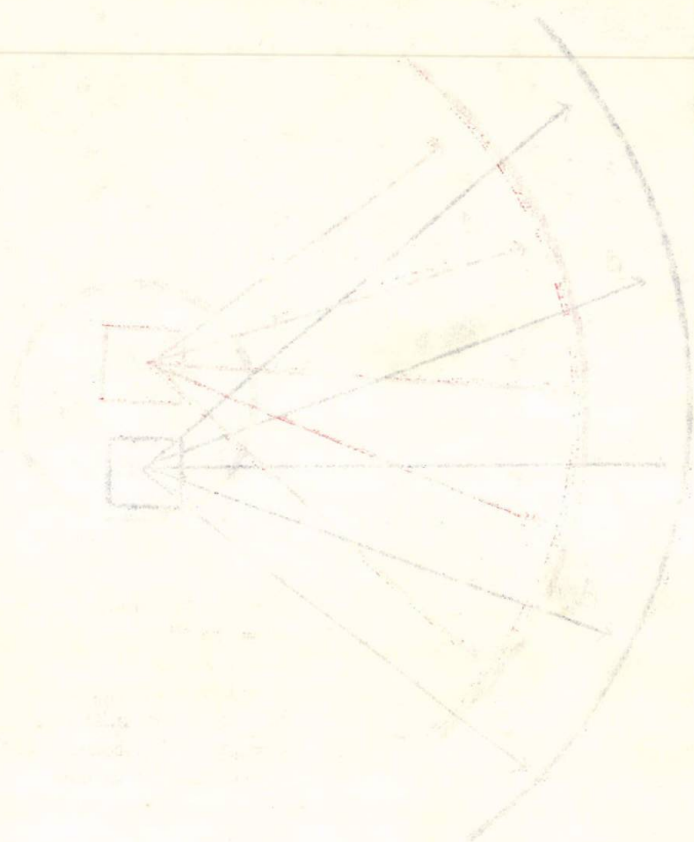


Fig. 1



3. Categoriile orientării: anabasicul, catabasicul, starea pe loc.

4. Categoriile formative: individualul, tipicul, stihialul. (Cit privește semnificația precisă a acestor termeni trimitem la studiile *Orizont și stil*, și *Spațiul mioritic*.)

Matricea stilistică conține, precum am afirmat și altădată, în afară de aceste categorii principale, și alte multe categorii de însemnătate mai secundară, asupra cărora nu trebuie neapărat să ne oprim aici. Pentru cititorii, care nu sunt în curent cu scrierile noastre, repetăm că un stil, o cultură, nu le privim ca rezultat al unui singur factor, nici ca un organism de sine stătător, monadic, cu membrană impermeabilă, produs al unui vag „suflet” al culturii, cum vrea așa-numita teorie morfologică (Spengler, Frobenius). Stilul (și cultura ca un ansamblu de stiluri) este rezultatul unor factori *multipli, discontinui*, de expresie *categorială*, cari prin amestecul și uneori prin interferența lor, constituiesc o matrice stilistică, cu cuiul în *inconștientul* omului (fig. 1).

Spiritul uman, complex structurat, posedă deci două feluri de *garnituri categoriale complete*: categoriile receptivității cognitive și categoriile spontaneității plăsmuitoare. Prin ce se deosebesc în genere cele două feluri de garnituri categoriale? Vom trece în revistă deosebirile esențiale:

Categoriile receptivității aparțin în grad intens conștiinței, prin ele se constituie cunoașterea. Categoriile acestea pot fi produsul unor funcții inconștiente, dar numai în sens liminar „inconștiente”. Dimpotrivă, categoriile spontaneității aparțin inconștientului abisal: de acolo ele determină stilul plăsmuirilor spirituale. Aspectul stilistic al plăsmuirilor poate foarte ușor să scape neștiut tocmai creatorilor.

Categoriile receptivității, sau ale cunoașterii imediate, tind, tocmai pentru a putea constitui o cunoaștere, să se mențină într-o stare de maximă constanță structurală. Ele pot spori ca număr, dar nu manifestă tendința de a se schimba ca structură. Ele se acumulează și se conservă. Dimpotrivă, categoriile spontaneității, chemate să determine lumea plăsmuirilor, nu sunt supuse acestui principiu al acumulării și al constanței. Categoriile abisale ale

spontaneității, o dată realizate în plăsmuri mai mult sau mai puțin desăvârșite, cad jertfă istovirii. În cazul acesta ele pot fi *remaniat*e. O categorie abisală poate fi înlocuită cu alta de același „gen“, existentă sau produsă, proaspăt ivită. De altfel categoriile abisale au posibilitatea de a se combina între ele în cele mai felurite chipuri, pentru a alcătui tot alte și alte matrici stilistice.

Categoriile receptivității sunt, sau cel puțin tind a deveni „universale“, „ecumenice“. Categoriile abisale ale spontaneității variază, sau pot să varieze, de la o regiune geografică la alta, de la epocă la epocă, de la popor la popor, întrucitva chiar de la ins la ins.

Categoriile receptivității, redind aspecte sau articulații diferite ale cosmosului, se completează una pe cealaltă, ele se juxtapun. Ele se întregesc, ele nu-și fac concurență, ci dimpotrivă, oricât de contrarii ar fi uneori, ele colaborează insistent la organizarea ideală a cosmosului. Cosmosul e așa de complex încât are loc pentru toate aceste grefări categoriale, ba acest cosmos e așa de bogat încât suscită se pare necurmat producerea de noi categorii. Nu mai puțin subiectul, care le acceptă pentru propriul său uz, le încapă de asemenea pe toate. Din contră categoriile abisale sunt mult prea numeroase decît să încapă toate într-o singură matrice stilistică a înconștientului. Înconștientul poate opta pentru *anume* categorii, în nici un caz însă pentru toate cele existente și cele posibile. O matrice stilistică înconștientă e constituită înainte de toate dintr-un fel de *locuri categoriale*, care pot fi ocupate de anume categorii specifice numai prin *alternanță*. Numărul categoriilor abisale e incomparabil mai mare decît al „locurilor categoriale“, de care dispune o matrice stilistică. O matrice stilistică dispune de exemplu de un „loc categorial orizontal“, de un „loc categorial formativ“, etc. Există însă o mulțime de structuri categoriale, cari aspiră să ocupe un „loc categorial“. Bunăoară la „locul categorial“ *orizontal-spațial* aspiră să zicem spațiul infinit tridimensional, sau spațiul ondulat, sau spațiul plan, sau spațiul-boltă, etc. La „locul categorial“ *temporal* aspiră de pildă timpul-havuz sau timpul-fluviu, sau timpul-cascadă. Într-o matrice stilistică nu poate intra decît cîte una din aceste structuri categoriale. Așa e cazul cu „locul“ categoriilor de atmosferă, cu „locul“ categoriilor de orientare, cu „locul“ categoriilor formative. La fiecare din aceste locuri aspiră o mulțime de categorii specifice, dar fiecare poate fi o-

cupat numai de o singură categorie specifică. Categoriile spontanei-tății, fiind așadar prin funcția și structura lor, alternante, *sunt*, cel puțin întrucât aparțin aceluiași gen, *substituibile*, una alteia. Din numărul existent de categorii abisale se pot produce pe această cale prin combinații diferite — o *mulțime de matri-ci stilistice*. Ar fi de notat, în aceeași ordine de idei, că uneori categoriile cu aspirații legitime la unul și același „loc“, interferează între ele, alterându-se reciproc, sau contaminându-se. Astfel de exemplu „tipicul“ se poate contamina cu „stihialul“, dînd împreună o categorie ibridă. Sau „timpul-fluviu“ poate fuziona cu „timpul-havuz“, etc. Un loc categorial poate fi deci ocupat și de o structură categorială derivată, secundară, produsă prin contaminare între categorii specifice. Matematica combina-țiunilor și permutațiunilor și-ar găsi aici un vast domeniu de aplicare. În orice caz o disociere se impune. În cadrul categoriilor receptivității nu există acest fel de „locuri categoriale“, nici această substituibilitate, nici posibilitatea fuzionării ibride între categorii.

Admițînd cu Kant că diversele categorii, care constituiesc lumea cunoașterii noastre, sunt momente subiective ale spiritului uman, vom fi cu atît mai îndreptățiți să admitem această teză în ceea ce privește categoriile abisale, care determină lumea plămuirilor. Categoriile abisale sunt factori acuzat subiectivi. Există cu alte cuvinte nu numai un apriori cognitiv, ci și un apriori abisal-stilistic. Lumea noastră, dată și închipuită, e determinată de un dublu apriori, de două garnituri de categorii apriori. Lumea noastră, cît privește cadrele ei categoriale, se înfruptă deci din izvoarele spiritului uman, cu o intensitate *exponențială*. E aceasta o formulă, care dă măsura apropierii și distanțării noastre în raport cu filosofiile curente referitoare la chestiunea în discuție. De reținut pe urmă că aprioritatea pur cognitivă tinde spre constanță și ecumenicitate, cîtă vreme aprioritatea abisală se complace, pînă la un punct și în anume condiții, în variație și individualizare. („Apriorismul“ are pentru noi numai semnificația unui „funcționalism subiectiv“ creator de „ordine“, sau „modelator“, în raport cu un material oarecare. Apriorismul cognitiv-receptiv e stăpînit de principiul „conservării“, iar apriorismul abisal de principiul „istovirii“ prin „realizări plătuite“.) Din toate acestea urmează că așa-zisele categorii cognitive ale receptivității țin mai mult de destinul nostru *existențial* ca atare, consubstanțial cu instinctele noastre de autoconser-

vare și de orientare, cită vreme categoriile abisale țin de destinul nostru *creator* prin excelență. Existența categoriilor abisale, a matricei stilistice, constituie sub unghi metafizic chiar mărturia cea mai hotărâtă despre destinul creator al omului în lume. Categoriile receptivității nu furnizează însă nici un argument în acest sens. Problematika amplă, dar cam monocordă a categoriilor, se revarsă astfel într-o problematikă complexă și contrapunctică. Alături de tabla felurit clasificată a categoriilor, care au preocupat pe filosofi până acum ca o simplă numărătoare de mătănnii, se așază dintr-o dată un șirag de categorii, care populează subsolul conștiinței, și care au rămas neobservate până acum ca atare, adică tocmai în calitatea lor categorială și apriorică. Cele două masive și complete garnituri de categorii, care mobilează, la figurat vorbind, etajul și subsolul spiritului uman, diferă una de alta atât prin structura cit și prin funcția și finalitatea lor. Cu aceasta nu am fi îmbogățit numai cu o nouă perspectivă problematica categoriilor, dar am fi făcut o iniție încercare de a întemeia filosofia culturii pe o teorie inedită a categoriilor. Concepția morfologică înțelege cultura ca un organism de sine stătător, înzestrat cu un misterios „suflet” (după Spengler, „paideuma” după Frobenius), și aceasta nu într-un înțeles metaforic, ci în înțelesul deplin și cel mai autentic al termenilor „organism” și „suflet”. Ni se va concede că opiniile noastre, care întemeiază stilul (cultura) pe o complexă, amplă, *teorie categorială și pe funcții abisale*, s-au despărțit definitiv de ipotezele morfologiei.

Stabilirea categoriilor abisale, stilistice, sau ale spontaneității, oferă anumite avantaje și pe alte planuri de cercetări. Enunțarea existenței lor ne pune în situația de a vedea într-o lumină neașteptată și unele categorii de ordin ideal, despre care s-a vorbit indeajuns și până acum, fără să se ajungă însă la o epuizare a chestiunii. Ne referim de astă dată la categoriile numite „axiologice” care oglindesc lumea valorilor (de pildă: adevărul, eroarea, binele, răul, frumosul, uritul, etc.). Categoriile de asemenea natură circulă, fiecare pentru sine, încărcate de semnificații dintre cele mai diverse. Să medităm puțin de exemplu asupra categoriei „frumosului”. Această categorie posedă, înainte de toate, o semnificație vagă, generală, rarefiată, echivalentă aproape cu aceea a plăcutului estetic. Estetica însă a găsit încă de mult timp că are toate motivele să facă deosebire între un „frumos natural” și un „frumos artistic”. Și cu bună dreptate. (Filosofia, nu totdeauna

bine sfătuită, s-a căznit mult timp să reducă cele două genuri de „frumos“ la un numitor comun. Făcînd o reprivire, chiar foarte îngăduitoare, asupra soluțiilor propuse, nu s-ar putea afirma că încercările ar fi izbutit, măcar cituși de puțin. Unii filosofi încearcă să reducă totul la frumosul natural. Alții propun rețeta contrară, de a se reduce frumosul natural la cel artistic. Kant însuși credea că poate să treacă de la unul la celălalt printr-o simplă schimbare de perspectivă. El afirma că în natură e frumos ce pare operă artistică, iar în artă e frumos ce pare operă a naturii. Soluția kantiană pare ingenioasă și în același timp simplă ca faimosul ou. Dacă însă gînditorul german ar avea dreptate, ar trebui să masacrăm istoria artelor și să decimăm pe artiști. Cu definiția kantiană nu ne putem apropia, ca să nu mergem prea departe, nici măcar de pictura bizantină! Această artă, și în general arta egipteană și arta răsăriteană, se refuză categoric definiției kantiene. Concluzia practică ar fi să se renunțe o dată pentru totdeauna la reducția la un numitor comun a frumosului „natural“ și „artistic“.) Epitetul frumosului se altoiește totdeauna fie pe un fenomen „natural“, fie pe un produs „artistic“. Ori epitetul frumosului se grefează în fiecare din aceste două posibilități, pe *altfel* de categorii. Un „cal“ în cadrul naturii poate fi „frumos“, desigur. De remarcat e însă că în acest caz „frumosul“ e sesizat în directă legătură cu conceptul biologic, de specie, și numai cu acesta, al calului. În natură un cal e „frumos“, cînd reprezintă în toată plenitudinea sa vitală media biologică. Același cal, fotografic redat, s-ar putea să fie „neutral“ sub unghiul frumosului artistic. Ca operă de artă o statuie ecvestră poate fi desigur de asemenea „frumoasă“; în acest caz epitetul frumosului se grefează — nu pe conceptul biologic ca atare — ci pe o seamă de categorii, inconștient aplicate, pe categoriile din care se împletește o matrice *stilistică*, și care nu intervin niciodată în judecarea unui fenomen natural (decît poate printr-o pervertire a instinctelor firești). În artă un cal e găsit „frumos“ după cum variază „stilul“: în unele epoci calul trebuie să aibă un aspect foarte „individualizat“, alte dăți calul trebuie să aibă o înfățișare „stihială“, spre a i se acorda un epitet apreciativ *pozitiv*, sub unghi *artistic*. De remarcat e că „individualizantul“, „stihialul“, judecate după criteriile frumosului „natural“ par monstruoziități. Interesant e că și o operă de artă, creată sub imperiul categoriei „tipizante“ poate să prezinte aspecte „monstruoase“ sub unghiul frumosului „natural“. Cele mai ideale statui de zei grecești sunt bunăoară

lipsite de „pupile“. În cadrul „naturii“ acest aspect e „monstruos“. Sculptorul grec stăpînit de categoria abisală a „tipicului“ s-a ferit să redea „pupilele“ ochilor dintr-un sentiment foarte just că nimic nu „individualizează“ o ființă așa de hotărît ca tocmai „pupilele“ ochilor. Sculptorul grec le-a anulat deci, pentru a se menține pe planul „tipicului“, chiar cu riscul de a vulnera criteriile frumosului „natural“. În judecarea frumosului natural și a celui artistic intervin criterii cu totul diferite, între care nu este nici o punte de trecere. Frumosul artistic e, atît ca plăsmuire, cît și ca obiect de apreciere, condiționat între altele de existența categoriilor abisale, sau ale spontaneității care se imprimă de altfel tuturor plăsmuirilor umane. Valoarea frumosului artistic se constituie și o operă artistică e cîntărită pe temeiul unei matrici stilistice, de natură inconștientă. De existența categoriilor abisale urmează deci să țină seama și estetica, în chiar diferențierea categoriilor sale axiologice, la definiția frumosului și a celorlalte valori ale sale.

Un alt fapt, paralel, din domeniul gnoseologiei, se cere singur sub condei. Ne gîdim la categoria axiologică a „adevărului“. Există desigur o definiție nominală a adevărului, înțeles ca ecuație între idee și realitate. Dar definiția aceasta ideală echivalează cu un simplu postulat, pentru realizarea căruia nu ne este dată nici o certitudine, nici un criteriu de judecare, și nici posibilitățile vreunui control. *De fapt* „adevărul“ e judecat după criterii exterioare oricărei necesități imanente ideii de adevăr, după criterii care i se adaogă oarecum dinafară. Vom asista astfel la ramificarea adevărului într-un fel de „adevăr natural“ și un „adevăr plăsmuit“. Adevărul „natural“ e cîntărit după criterii, care consistă în aplicarea categoriilor cognitive asupra unui material *sensibil*, un proces care duce la organizarea unei „experiențe *faptice*“. Adevărul acesta „natural“ aparține cunoașterii, pe care altădată am numit-o „paradisiacă“. Kant a încercat să arate că adevărul acesta este: o strînsă urzeală de categorii și de material de intuiție. Numai cît el n-a ținut seama în criteriile, pe care le propunea, de vastă zonă a adevărilor „plăsmuite“, produse complicate ale cunoașterii, pe care altă dată am numit-o „luciferică“. Însăși știința naturală și exactă, și cosmologia, sunt surprinse la fiecare pas asupra delictului de a se deda „construcțiilor“. Ori tocmai în problematica cunoașterii luciferice, care e cu totul altfel articulată decît problematica cunoașterii paradisiace, intervin criterii de apreciere a „adevărului“, cu totul

sui-generis. Aceste adevăruri nu sunt judecate numai după criterii logice și de intuiție concretă, — ele poartă și pecetea celorlalte categorii, *adică stigmatul categoriilor abisale, stilistice, care nu joacă nici un rol în judecarea adevărilor naturale*. Cînd cosmologia imaginează de pildă un spațiu infinit tridimensional, această construcție teoretică nu-și are temeiul și nu-și găsește criteriile în spațialitatea sensibilă, indeterminată, ci mai curînd într-o categorie orizontală inconștientă, abisală, de natură *stilistică*. Unui om de știință, înzestrat cu o anumite matrice stilistică, i se vor părea „verosimile” numai plămăuirile ipotetice și constructive, care, în afară de argumentele logice și intuitive, oglindesc prin stuctura lor și categoriile sale *abisale*. Judecățile de apreciere, care se referă la adevărurile „plăsmuite”, vor varia deci după cum variază matricea stilistică a oamenilor, de la regiune la regiune, de la epocă la epocă. Teoria categoriilor abisale aduce cu alte cuvinte noi lumini și în domeniul gnoseologic. În orice caz definiția kantiană a adevărului, sau mai bine zis, criteriile, pe care filosoful le propune, păcătuiesc prin unilateralitate. Prin ele se reduce cunoașterea umană la un „torso” penibil mutilat. A te mulțumi cu acea definiție, ar fi ca și cum în estetică n-ai vrea să vorbești decît despre frumosul natural și ai trece cu vederea domeniul mult mai complex al frumosului artistic.

Categoriile abisale ale spontaneității participă așadar constitutiv la structurarea unor variante foarte importante ale categoriilor axiologice. N-am dat decît exemple din domeniul estetic și gnoseologic. Examenul altor termeni axiologici poate fi continuat după modelul exemplurilor date.

După ce am caracterizat diferențial categoriile „conștiinței” și ale „inconștientului”, se pune în chip inevitabil problema: cum poate în genere conștiința să ia act de existența categoriilor inconștientului? Problema e, în parte cel puțin, și una de metodologie.

Categoriile inconștientului dobîndesc o prezență în conștiință pe două căi:

1. Prin „eficiență”.
2. Prin „personanță”.

Creațiile de cultură, ca atare, sunt prin *unitatea și consecvența* lor de *stil* o probă despre eficiența reală a categoriilor abisale. Categoriile abisale sunt deci prezente în conștiință sub forma realizată în creații de cultură.

Valorile, normele, criteriile, de care conștiința se lasă condusă în *aprecierea* creațiilor de cultură, sunt, în parte cel puțin, rezultatele unei „personanțe” din inconștient, adică un ecou al categoriilor abisale.

O conștiință individuală poate lua însă act și de categorii abisale străine ei, aceasta examinând atent creațiile de cultură produse mulțumită unor asemenea categorii. Natural că nici odată conștiința nu poate să sezeze direct categoriile abisale în funcția lor generatoare, sau mai precis modelatoare, ca atare. Avem posibilitatea de a cunoaște asemenea categorii abisale, străine nouă, numai datorită amprentelor, pe care ele le lasă asupra operelor de cultură.

CONCEPTE FUNDAMENTALE ÎN ȘTIINȚA ARTEI

În dorința de a da un relief cit mai răspicat teoriei noastre despre categoriile abisale ale inconștientului, credem nimerit să ne spunem părerea asupra unor încercări ale științei artei, de a stabili anume „concepte fundamentale” în vederea studiului operelor de artă. Asemenea încercări s-au ivit destul de numeroase și destul de fecunde în ultimele decenii. Ne vom scuti de sarcina obositoare de a ghida cititorii prin desișul sau prin labirintul tuturor acestor tentative, ceea ce de altminterlea ar fi și suficient de inutil pentru scopul ce-l urmărim. Nu ne putem priva totuși de plăcerea de a examina în privința aceasta cel puțin rezultatele unui studiu reprezentativ. E vorba despre studiul-model, foarte temeinic în felul său, al lui Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*¹ (ed. I, 1915, ed. VII, 1929, München), care a stîrnit o seamă de discuții și un concurs de năzuinți similare, nu numai în știința artei, dar și în știința literaturii. Preocupat mai presus de toate de problema *evoluciei stilistice* în artele plastice, Wölfflin e minat precumpănitor de ambiția înaltă de a descoperi o „lege”. Dacă această ambiție e în adevăr și bine sfătuită sau numai greșit îndrumată de spiritul științific al veacului trecut, rămîne încă să se vadă. Fapt e că cercetările lui Wölfflin culminează în enunțarea unei preținse „legi evolutive”: există după părerea sa în istoria artelor plastice o evoluție psihologică necesară de la „clasic” la „baroc”, de la „static” la „dinamic”. Ar exista adică un ritm istoric, care se găsește desăvîrșit ilustrat prin succesiunea dată a celor două epoci, în arta „renașterii” și a „barocului”. Dualismul evolutiv al acestor faze poate fi privit însă, după Wölfflin, ca lege psihologică, ca o schemă potrivită pentru studiul și descrierea celor mai multe perioade evolutive ale artelor. Cele două momente sau faze, fiecare avindu-și prețul în sine, se deosebesc sub unghi stilistic printr-o seamă de aspecte, pe care Wölfflin

¹ *Principii fundamentale ale istoriei artei*, în românește de E. Costescu, Editura Meridian, București, 1968 (n. ed.).

le fixează în anume „concepte fundamentale“. Evoluția de la clasic la baroc s-ar face totdeauna astfel:

1. De la „liniar“ la „pictural“.
2. De la „planuri“ la „adîncime“.
3. De la „forma închisă“ la „forma deschisă“.
4. De la „multiplicitate“ la „unitate“.
5. De la „claritatea absolută“ la „claritatea relativă“.

Sensul ce-l dă Wölfflin acestor termeni e însă mult mai puțin variat, decît pare la întîia privire. Astfel clasicismul e surprins sub o serie de aspecte, care în fond sunt foarte asemănătoare și care prin corespondența lor interioară se leagă unul de celălalt. Clasicul înclină spre liniar, clădește perspectiva în planuri izolare unul de celălalt, se complăce în forme închise, în multiplicitate precizată și în claritate absolută. Unei descripții similare îi e supus și barocul. Barocul e pictural, cunoaște adîncimea în sens dinamic, tinde spre forme deschise, vagi, spre unitatea imprecisă a întregului și spre o claritate doar relativă. Wölfflin ilustrează fiecare dintre aceste perechi de concepte polare (liniarul-picturalul, planul-adîncimea, forma închisă-forma deschisă, etc.), cu exemple sugestive și incontestabil cuceritoare, din arta secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. Să examinăm din punctul *nostru* de vedere aceste așa-zise „concepte fundamentale“. Din expunerile lui Wölfflin rezultă în orice caz că ar exista o corespondență desăvîrșită, o reciprocitate congruentă între fețele clasicului, privite în ele și pentru ele; și tot așa între fețele barocului. Atributele clasicului: liniarul, procedeul perspectivă prin planuri izolare, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută, sunt înțelese ca aspecte înrudite prin conținutul lor, ca aspecte care se produc parcă la fel cu echivalențele în geometria proiectivă; ele formează o catenă de momente similare. La fel cele cinci atribute ale barocului. Nu e decît logic ca Wölfflin să mărturisească la un moment dat, el însuși, că oricare ilustrație, dată pentru unul din aspectele clasicului, e valabilă în cele din urmă și pentru oricare alt aspect al clasicului. Aceeași afirmație se impune și în cazul barocului. Wölfflin ne asigură pe urmă că cele cinci concepte fundamentale ale clasicului pot fi considerate, cu oarecare libertate, ca simple fețe diverse ale unui și aceluiași lucru (p. 245). Dată fiind această situație se pune întrebarea dacă așa-zisele „concepte fundamentale“ ale clasicului și ale barocului, relevate de Wölfflin, posedă însușirile necesare spre

și putea fi numite „categorii“ în accepția deplină a acestui termen, așa cum filosofia l-a adoptat de la Kant încoace, sau cel puțin în sensul ce i-l atribuim noi în teoria despre „categoriile abisale“. Ne putem îngădui un răspuns foarte răspicat: între conceptele clasicului (sau ale barocului) stabilite de Wölfflin există, după părerea noastră, o prea masivă corespondență sau congruență de conținut, pentru ca ele să poată fi privite drept *tot atâtea* „categorii“. Conceptele, prin care Wölfflin determină un stil, posedă ele între ele, un numitor comun, care aproape le anulează diferențele. Toate conceptele clasicului (liniarul, planurile izolare, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută) au la Wölfflin semnificații, care, cîntărite și analizate mai de aproape, apar numai ca moduri de ale *preciziei statice* sau ale „clarității distincte“ realizată pe rînd în material de-o crescîndă complexitate. De așijderea conceptele barocului (picturalul, adîncul dinamic, forma deschisă, unitatea imprecisă, claritatea relativă) sunt, în interpretarea ce le-o dă chiar Wölfflin, numai moduri de ale *vagului dinamic*, care se realizează fie asupra unui material mai simplu, fie asupra unui material mai complicat. Între conceptele, prin care Wölfflin vrea să fixeze un stil, există, cu alte cuvinte, numai o diferență de complexitate, dar nu de *esență*. Sub unghiul esenței conceptele lui Wölfflin, destinate să redea semnalmamentele unui stil, își corespund intens și masiv, ele formează o catenă de similitudini, mai mult decît familiare. Fiind reductibile la un nucleu comun, aceste concepte nu pot fi, după părerea noastră, socotite drept *tot atâtea* „categorii“. Conceptele lui Wölfflin, întru cît sunt reductibile, pot să implice categorii, dar nu sunt ele înșile „categorii“. Să ne aducem aminte că între categoriile cunoașterii, propuse de Kant în faimoasa sa tablă, se remarcă totdeauna și o diferență ireductibilă de *esență*. Fiecare categorie e „categorie“ între altele și fiindcă aduce prin conținutul ei conceptual ceva radical nou față de tovarășele sale. Ideea de „unitate“, de pildă, e sub unghiul conținutului ei cu totul altceva decît ideea de „cauzalitate“; ideea de „existență“ înseamnă altceva decît aceea a „necesității“, etc. Categoriile pot desigur să se implice uneori, cum de exemplu ideea de cauzalitate implică pe aceea a substanței, totuși de la una la alta nu se trece în nici un caz prin porțile echivalenței, ci numai peste scîndurile de salt ale eterogenului. Categoriile manifestă cu alte cuvinte, întru cît sunt plurale, și o pronunțată *discontinuitate de conținut*. Noi înșine, stabilind, dincolo de categoriile cunoașterii și existența secretă

a unor „categorii *abisale*“ (ale inconștientului), ne-am referit la idei divers inspicate ca semnificație. De această diversitate a semnificațiilor ne convingem lesne printr-o simplă operație comparativă. Să privim tabla acelor categorii — orizontice, de atmosferă axiologică, de orientare, sau formative. Fiecare categorie se afirmă ca un *spor* hotărît și ireductibil în raport cu toate celelalte. Un lucru e bunăoară „spațiul ondulat“ și *altceva* „timpul-havuz“. Un lucru e „anabasicul“ și *altceva* categoria formativă a „tipicului“. Un lucru e „individualizantul“, — cu totul altul „stihialul“. Nici una dintre aceste categorii nu cheamă și nici nu implică cu necesitate pe celelalte. Ele nu alcătuiesc o catenă omogenă grație unor similitudini de conținut. În fond categoriile își merită cu adevărat numele numai cînd nu au nici un alt atribut comun, mai relevant, în afară de nota „categorială“, adică în afară de funcția creatoare de ordine ca atare. Liniarul, forma închisă și determinată, multiplicitatea precisă, claritatea absolută, așa cum le înțelege Wölfflin, sunt de fapt concepte seriale, care reprezintă același „model“, executat fie mai simplu, fie mai complicat. Conceptele wölffliniene, oricît de fundamentale ar fi pentru artă, nu sunt „categorii“ în accepția obișnuită a acestui termen, întrucît le lipsește eterogenitatea profundă, ce caracterizează categoriile. Potrivit teoriei noastre, propusă în studiul de față și în lucrări anterioare, o „matrice stilistică“ posedă ca momente constitutive un număr indeterminat de „categorii abisale“. Între categoria orizontică, categoria de atmosferă, categoria orientării și cea formativă, nu surprindem însă vreo corespondență copleșitoare sau un nucleu comun absorbant. Ele nu sunt concepte seriale, interior congruente, căci fiecare exprimă ceva cu totul nou față de toate celelalte. Oricare categorie abisală se prezintă ca o sferă ireductibilă și se afirmă ca un focar de organizare de sine stătător. Sub unghiul esenței categoriile abisale sunt deci ca și categoriile cunoașterii, *discontinue*, și nu suportă între ele în nici un fel semnele ecuației. Dacă între categoriile abisale există totuși o solidaritate, aceasta nu e de similitudine familiară sau de congruență de conținut. În general categoriile nu alcătuiesc un lanț, grație unei simetrii de esență; între ele se declară doar, în chip secund, o solidaritate de *completare reciprocă*. Ele se adaogă una alteia cu un spor arhitectonic, pentru ca împreună și prin împletire, să constituiască osatura și articulația unui „cosmos“, sau mai precis a unui „cosmoid“. Categoriilor, deși profund distincte, le atribuim deci o con-

vergență, o sinergie cosmogenetică. Astfel categoriile conștiinței receptive compun, prin convergența lor, arhitectonic, un cosmos natural; iar categoriile abisale, ale spontaneității noastre, compun prin sinergia lor un cosmoid stilistic. N-am vrea ca aceste cîteva observații în marginea cercetărilor atît de oneste ale științei artei să fie răstălmăcite. Nu negăm cercetărilor, cărora li se închină cu atîta sirguintă știința artei, fertilitatea. Dimpotrivă. Ținem doar să precizăm că Wölfflin, și tovarășii săi, nu și-au tăiat drum pînă la sacrele rădăcini, adică pînă la categoriile autentice ale creației. Stăruind în preajma unor concepte periferiale, ei nu au presimțit nici *abisalul*, în preajma căruia noi ne-am oprit cu uimire. Cît de departe e încă Wölfflin, și toți cîți l-au urmat, de această teorie a „categoriilor abisale” ale Inconștiințului, se desprinde lămurit chiar din textul său. Wölfflin accentuează adesea că conceptele fundamentale (cele două serii: linia-arul... picturalul...) sunt *forme conștiente*. Wölfflin se găsește, cu oareșicare întirziere încă, pe drumul arătat de Alois Riegl, în preajma lui 1900, și nu se abate de la itinerarul urmat de toți gînditorii „conștiinței”. Fără de a le diminua întru nimic contribuția, conceptele fundamentale wölffliniene le privim ca moduri ale așa-zisei „voințe artistice”. Ca atare locul lor în teoria generală a stilului e cu totul periferial. Desigur că analizele wölffliniene, și cele similare, au colaborat efectiv la reliefarea științifică a stilurilor și poate chiar la vădirea unui aspect ritmic în evoluția artelor plastice. Dar aceste contribuții nu răstoarnă gîlia pînă în dedesubtul generator. Ele rămîn în lumina zilei și au astfel mai mult un caracter descriptiv. Aci e vorba de înfățișarea cea mai concretă a unor stiluri, de carnația lor înflorită, iar nu de acel secret cîmp dinamic subteran, care guvernează geneza stilurilor. Conceptele fundamentale, în care au culminat aceste cercetări de știința artei, sunt și pot fi fundamentale pentru știința artei, dar nu sunt fundamentale pentru *spiritul uman*. Ele nu sunt categorii autentice, fiindcă le lipsește discontinuitatea de esență și în același timp sinergia cosmogenetică. Ele nu reprezintă focare de sine stătătoare, centre de cristalizare independente; ele au un caracter derivat, iar prin conținutul lor ele sunt reductibile la o semnificație identică. În fond cercetările wölffliniene revin la caracterizarea și lămurirea unui stil printr-o singură notă: toate aspectele clasicului sunt văzute ca variații sau peripecii ale „preciziei statice”, iar aspectele barocului ca variații ale „vagului dinamic”. Toate aspectele unui stil sunt prin urmare

după Wölfflin în cazul cel mai bun variante ale unei *singure* „categorii“. Și de vreme ce nu ni se vorbește decît despre „clasic“ și „baroc“, pentru toate perioadele evolutive din istoria artelor, am avea în total două categorii, invocate spre a lămuri și a istovi toată această imbelșugată istorie a artelor. Cam puțin pentru a ne lămuri varietatea stilistică de o explozivă și tropicală divergență de forme a operelor artistice din atîtea timpuri și locuri. Și cam puțin, e mult prea puțin. Viziunea e, să ni se ierte expresia, penibil de simplistă, iar potența ei explicativă așa-zicînd nulă. Wölfflin e tot așa de monocategorial în expozeul său explicativ asupra stilurilor, ca și Spengler sau Frobenius, sau Riegl, care, precum am arătat altădată, vor să vadă fiecare stil drept rezultat al unui sentiment al spațiului, și atît. Dar poate avea un singur factor sau un singur concept energia și substanța necesară spre a fi cosmogenetic? Punînd întrebarea, am dat, dacă nu ne înșelăm, și răspunsul. La fel cu înaintașii și urmașii săi, Wölfflin se mișcă pe urmă exclusiv în sfera „conștiinței“, ceea ce îl îndepărtează încă o dată de sacrele rădăcini. Cînd Schmarsov, unul dintre cercetătorii cei mai merituoși în domeniul științei artei, a încercat să lămurească substratul aspectelor stilistice, a recurs la configurația anatomică a omului, vorbindu-ne despre felul cum sunt puși ochii în cap, — despre verticala trupului omenesc, despre chipul omului de a se mișca, etc., ca și cum toate aceste particularități invocate nu ar fi general-omenești și de totdeauna. Ori prin condiții general-omenești și de totdeauna, poți lămuri orice, numai varietatea imensă a stilurilor — *nu!* Pînă la concepția despre „matricea stilistică“, înțeleasă ca un complex cosmogenetic pluricategorial și abisal, nu și-a tăiat drum, după cîte știm, nimenea pînă acum. (Categoriile sunt aci înțelese în sensul deplin al termenului: ca factori discontinui, eterogeni, de o sinergie cosmogenetică suficientă sieși.) Filosofia și gîndirea de pînă acum nu și-au putut închipui că spiritul uman posedă două garnituri *complete* de categorii: o garnitură de categorii ale conștiinței, de organizare receptivă a lumii empirice; și o altă garnitură de categorii abisale ale inconștientului, de intruchipare spontană și plăsmuitoare a unei simili-lumi. (Acestea variază enorm, după timpuri și locuri.) Știm din capitolul precedent prin ce se disting aceste garnituri, una de cealaltă, încît găsim de prisos să mai stăruim asupra diferențelor. Deosebiriile conferă în orice caz spiritului uman, sub unghi structural, un aspect etajat și oarecum contrapunctic.

COSMOS ȘI COSMOIDE

„Categoriile abisale“ alcătuiesc împreună, ca și categoriile de cunoaștere, cadrele și coordonatele unui *întreg* cosmic. În general categoriile se orinduiesc de la sine într-un complex arhitectonic, și formează, sub unghi numeric în chip necesar o *pluralitate* tocmai suficientă, pentru a constitui, prin convergența lor, osatura și articulația unui „cosmos“. Urmează din acestea că încercările intermitente ale unor anume gânditori de a reduce, pe cât posibil, numărul categoriilor, citeodată chiar la una singură, pornește dintr-o gravă neînțelegere inițială a situației. Acești gânditori ignoră tocmai finalitatea cosmogenetică a categoriilor. Categoriile, fiind destinate să articuleze un cosmos, nu pot să fie decît plurale. De una singură, oricare dintre ele, ar rămînea ineficace. De altfel categoriile se întregesc arhitectonic pînă la evidență și parcă înadîns spre a articula un tot cosmic. Aceste afirmații sunt valabile și cu privire la categoriile „abisale“. Categoriile abisale, care compun o matrice stilistică, sunt eterogene, distincte chiar prin esența lor, nu mai puțin ele manifestă însă și o convergență, o sinergie cosmogenetică. Categoriile abisale, care se imprimă unei lumi plăsmuite, sunt, precum am arătat, *altfel* structurate, decît categoriile conștiinței, care se imprimă lumii date, empirice. Totuși între categoriile conștiinței și cele ale inconștientului există, pînă la un punct, un fel de para-corespondență. Să lămurim această afirmațiune. O lume plăsmuită posedă mai întîi, ca și lumea sensibilă, niște cadre orizontice: cadrul spațial și cadrul temporal. Para-corespondența, despre care vorbim, consistă în faptul că aceste cadre orizontice sunt *într-un* fel structurate, cînd e vorba despre o lume plăsmuită, și *altfel* cînd e vorba de lumea sensibilă. Bunăoară, orizontul spațial al lumii sensibile este extensiv, intuitiv, dar indeterminat ca formă, confundîndu-se totdeauna cu peisajul. Cadrul spațial al unei lumi plăsmuite e un dublet al acestui orizont sensibil, dar de-o structură mult mai *determinată*. (El poate fi spațiu tridimensional infinit, sau spațiu ondulat, sau spațiu plan, sau

spațiu boltă, etc.) Cadrul temporal al unei lumi plăsmuite (de exemplu timpul-havuz, sau timpul-cascadă, sau timpul-fluviu) e și el un dublet al cadrului temporal, în care se desfășoară lumea sensibilă, dar un dublet mai precis structurat și de o anume configurație. Acestea, cit privește „orizonturile“. Dar lumea nu e compusă numai din „orizonturi“, ci și din „lucruri“. Ori lucrurile din lumea sensibilă au o para-corespondență în lucrurile „plăsmuite“ și de intenție revelatorie. Spunem „para-corespondență“, fiindcă și de astă dată lucrurile plăsmuite îndură determinațiile unor categorii cu totul particulare, care în forma aceasta nu participă la determinarea și articularea lucrurilor din lumea sensibilă. Lucrurile plăsmuite iau un aspect și o formă radical și consecvent unilaterală, fie individualizată, fie tipizată, fie stihială. Aceste categorii nu intervin în determinarea lucrurilor din lumea sensibilă, decît poate în chip miraculos, sau printr-un accident al naturii. Avem așadar pînă acum „orizonturile“ și „lucrurile“ cu structurile lor categoriale și specifice, după cum e vorba despre lumea sensibilă sau despre o lume plăsmuită. La aceste categorii orizontice și formative se adaugă o altă clasă de categorii: cele ale atmosferei axiologice. Cîtă vreme lucrurile concrete din orizonturile sensibile sunt divers prețuite în existență și valoarea lor, de la caz la caz, și de la subiect prețuitor la subiect prețuitor, lucrurile „plăsmuite cu intenție revelatorie“ sunt parcă înconjurate în *totalitatea* lor de o comună atmosferă axiologică. Se poate firește întîmpla, ca lucrurile lumii sensibile să fie înglobate în chip secundar în orizonturile lumii revelator-imaginare, și ca atare să adopte la rîndul lor același accent axiologic, pe care-l au lucrurile plăsmuite. Lucrurile sensibile participă însă la o asemenea atmosferă axiologică numai în chip indirect. Fapt e că lucrurile integrate în orizonturile revelator-imaginare poartă în *totalitatea* lor un accent axiologic fie de afirmare, fie de negare, fie neutral. Astfel de pildă pentru spiritul european existența în orizonturile închipuie (și prin reflex secundar existența în orizonturile sensibile) apare parcă înzestrată cu un semn pozitiv, cîtă vreme pentru spiritul indian aceeași existență e investită cu un semn negativ. Pentru spiritul european toate lucrurile integrate în orizontul său infinit, imaginar-revelator, sunt înconjurate și străbătute de aerul unei afirmări inițiale, cîtă vreme aceleași lucruri pentru spiritul indian sunt împrejmuite și pătrunse de aerul unei tăgăduiri originare, debordante, care se revarsă asupra întregului conținut posibil, al cadre-

lor orizontice. Indiferent așadar de prețuirea, intensă sau mai puțin intensă, de care se bucură individual lucrurile sensibile, empirice, în viața cotidiană, conținuturile cadrelor orizontice imaginar-revelatorii poartă în *totalitatea* lor, ca un fel de aură axiologică, grație căreia ele sunt sau *global afirmate* sau *global negate*, sau *global neutralizate*. (A se vedea în privința aceasta capitolul *Accentul axiologic din Orizont și stil*.) La accentul dobândit datorită categoriilor axiologice se adaugă semnificația categoriilor inconștiente ale „orientării”. În lumea sensibilă lucrurile pot avea cele mai *diverse* mișcări și orientări în raport cu orizontul lor, adică o diversitate de o infinită variație, și cu totul accidentală. Când e vorba însă de lucrurile, de subiectele și obiectele, plasate în orizonturile imaginar-revelatorii, situația se schimbă. Mișcărilor și orientărilor, ultime, și oarecum secret prezente în lucruri, li se imprimă parcă un ritm sincronizat și un sens *unic*. Subiectelor li se atribuie parcă un anume destin comun, și lucrurilor o anume mișcare sau o orientare interioară, colectivă, fie de *înaintare* în orizont, fie de *retragere* din orizont, fie de *stare pe loc*. Printr-un act rezumativ și de totalizare, se atribuie lucrurilor o atitudine fie expansivă, fie de retragere, fie de stare pe loc față de avordonatele spațiului și ale timpului. Subiectele se integrează coorsind cu entuziasm în orizont, sau se izolează încercind parcă o ieșire din orizont, sau vegetează neutrale în orizont. Am numit altădată aceste sensuri de orientare: categoria anabasicului, categoria catabasicului și categoria stărei pe loc. Pentru orientarea și pentru destinul stăpinit de categoria „anabasicului” de pildă, stau mărturie viața, arta și problematica europeană. Pentru orientarea și destinul stăpinit de categoria „catabasicului” sau a retragerii din orizont, găsim ilustrații supreme în viața, arta și problematica indică.

Cu acestea am fi reconstituit sumar, și sub unghiul sinergiei cosmogenetice, tabla celor patru clase sau genuri de categorii abisale, cărora li se adaugă însă *multe* și *varii* categorii de a doua mină, asupra cărora nu e necesar să stăruim aici¹.

¹ Factorii, care determină conținutul și structura unei creații de cultură, nu pot fi reduși toți la funcții „categoriale”. Sunt unii factori prea complecși, prea secundari, prea locali, și prea personali ca să îngăduie o asemenea reducere „categorială”. Totuși și acești factori pot să țină de ordinea atitudinilor spirituale inconștiente și să se lege de „matricea stilistică”. Astfel de factori sunt de pildă „vîrsta adoptivă”, „sexul adoptiv”, despre care am vorbit în capitolul privitor la *Cultura minoră și cultura majoră*. Dar un astfel de factor e de exemplu și „eul adoptiv”, inconștient, despre care am vorbit în *Spațiul mioritic*. Un asemenea „eu adoptiv” este „eul voevodă” al lui Eminescu, sau „eul medieval-impăărătesc” al poetului german Stefan George.

Vom socoti de acum, aşadar, drept o particularitate eminamente „categorială“ nu numai discontinuitatea de esenţă şi pluralitatea, ci şi sinergia arhitectonică, convergenţa cosmogenetică. Categoriile abisale dau şi ele în felul lor osatura unei lumi, ca şi categoriile cunoaşterii receptive. Ori, alcătuind o garnitură cosmogenetică sieşi suficientă, categoriile abisale nu pot fi puse alături şi în aceeaşi serie cu categoriile conştiinţei sau ale cunoaşterii. Puse alături în cadrul conştiinţei, categoriile, pe care le numim *abisale*, ar altera cu structura lor pe cele ale cunoaşterii, făcându-le concurenţă prin para-corespondenţa lor. Cîtă vreme filosofia şi ştiinţa artei s-au văzut îndrituite să lămurească aspectele unui stil în sens monocategorial, această categorie „solitară“ putea foarte lesne să fie anexată, ca un compartiment inofensiv, *conştiinţei*. Din momentul, în care explicăm însă aspectele unui stil printr-o pluritate de categorii, printr-o întreagă garnitură, sieşi suficientă şi cosmogenetică, aceste categorii nu mai pot fi simplu anexate conştiinţei. Ele trebuie să aparţină altei regiuni spirituale, căci altminterlea ar încăleca şi ar denatura, prin para-corespondenţa lor, structurile categoriale ale conştiinţei. Categoriile abisale compun o garnitură aparte *completă*. Împrejurarea că aceste categorii abisale sunt plurale, făcînd o garnitură sieşi suficientă şi para-corespondentă celor ale cunoaşterii, împrejurarea că ele posedă o discontinuitate de esenţă şi în acelaşi timp o sinergie cosmogenetică, furnizează un argument decisiv în favoarea tezei noastre că ele *nu* aparţin conştiinţei. Dar care regiune a spiritului uman ar putea să fie populată de asemenea categorii, dacă conştiinţa nu le suportă fără primejdia alterării? Evident, numai *Inconştiientul*. Lumea alcătuită arhitectonic, datorită convergenţei categoriilor abisale, nu este aşadar identică cu lumea empirică, la care se referă implicit categoriile conştiinţei. Cele două lumi sunt diverse sau para-corespondent structurate. Înainte de toate lumea impregnată de categoriile abisale nu este o lume dată, ci o lume plăsmuită, şi de intenţii revelatorii. Iar o lume plăsmuită se deosebeşte de lumea dată, empirică, şi prin alte aspecte decît cele ce rezultă din diferenţele categoriale. Să reţinem bunăoară că lumea dată, empirică, e *una* singură; ea e compusă din lucruri, evenimente, subiecte şi obiecte. Toate aceste lucruri, evenimente, subiecte şi obiecte se sumează ca să facă împreună o *singură* lume. În lumea empirică, lucrurile nu sunt decît „părţi“, „fragmente“, care împreună sunt chemate să compună „lumea“. Ori pe podișul plăsmuirilor revelatorii nu există la dreptul vorbind o singură lume,

ci *nenumărate*. Oricare din lumile plăsmuite poate fi clădită în cadrele și pe coordonatele unor categorii abisale, care de fiecare dată pot să fie parțial sau în întregime tot altele și altele. Creațiile de cultură, privite izolat, individual (o operă de artă, o teorie, un mit, o concepție, etc.) nu sunt simple „părți“, „fragmente“, ca lucrurile care alcătuiesc lumea empirică. În realitate orice creație de cultură, cu adevărat realizată ca atare, pe temeiul unor categorii abisale, e într-un fel o „lume“, căci orice plăsmuire de asemenea natură poartă în sine și pentru sine pecetea unei *garnituri întregi* de categorii. Câtă vreme lucrurile care compun lumea empirică sunt condamnate să-și împartă orizontul spațial și temporal, există, în raport cu lumea lor, totdeauna numai ca „parte“; creația de cultură există, nu numai ca „parte“, care solicită neapărat suplimentul sau adaosul altor părți ci ca un fel de lume, ca o „simili-lume“. Câtă vreme orice lucru din lumea dată e un simplu fragment, care cere imperios să fie integrat în frontul tuturor celorlalte lucruri, o creație de cultură (de exemplu o operă de artă) este în sine și pentru sine un *cosmoid*. Un lucru empiric coexistă spațial cu toate celelalte; o creație de cultură își poartă orizontul spațial și temporal, specific ei, în ea însăși. Un lucru oarecare, din lumea empirică, nu e purtătorul categoriilor, care îl determină, decît în complexul amplu al experienței, adică numai ca moment în cadrul lumii sensibile, iar niciodată izolat. Despre un lucru sensibil nu putem face la dreptul vorbind nici o afirmație categorială, dacă îl izolăm. Dobîndind determinațiuni categoriale, cum ar fi de pildă aceea de unitate, de substanță, de existență, etc., lucrul se integrează de fapt într-o lume care îl depășește enorm. Cu totul altul e cazul creațiilor culturale. O plăsmuire artistică își poartă în sine categoriile abisale, ca aspecte cînd manifeste, cînd latente. O creație de cultură e o simili-lume, un cosmoid, iar categoriile, care îi stau la temelie, le descifrăm din structurile ei ca atare. Chiar și o plăsmuire în aparență simplă, cum este de exemplu teoria vibrațiunilor în fizică, ni se înfățișează ca un „cosmoid“. În adevăr această plăsmuire teoretică poartă, tatuate pe făptura ei, tiparele categoriilor abisale ale omului european. Teoria că lumina este vibrațiune a eterului nu putea să fie construită decît de o minte, care se simte înconjurată de un orizont spațial matematic, omogen, infixit; ea nu putea fi construită decît de o minte, care *afirmă* existența, căci altfel nu i-ar căuta un substrat; ea nu putea fi construită decît de un spirit „anabasic“, singurul care se aventurează într-o asemenea problematică prin excelență expansivă. Din

semnele întipărite pe făptura oricărei plăsmuiri de cultură se poate reconstitui, cu oarecare divinațiune, matricea stilistică, ce-i stă la bază.

Acestea o dată precizate, vom putea lua în dezbateri unele păreri cu privire la raportul dintre opera de artă și o așa-zisă concepție despre lume, păreri care se bucură actualmente de o largă circulație. Știința artei, estetica și filosofia s-au ocupat de la o vreme cu arzător interes de această problemă. Un Dilthey, un Nohl, un Dvořák, un Ermattinger, și mulți alții, și-au jertfit sezoanele cele mai fericite ale vieții, spre a arăta că opera de artă este expresia intuitivă, plastică, a unei concepții sau viziuni despre lume. În opera de artă ei caută cu pasiune, și nu fără îndeminare, resfringerile unui Weltanschauung. Afirmățiunea că opera de artă ar fi precipitatul intuitiv al unei viziuni cosmice poate fi desigur sprijinită cu impunător lux de argumente, numai cît toate aceste argumente, fără deosebire, intră în discuție pe călcie scilicet. În adevăr nimic mai simplu decît să extragi cu oarecare imaginație dintr-o operă de artă un Weltanschauung, și să te legeni pe urmă în naiva închipuire că opera de artă e transpunerea în plan intuitiv sau un echivalent plastic al acestui Weltanschauung. Într-o asemenea operație explicativă intervin, fără știrea autorilor firește, anume trucuri de prestidigitație, pe care trebuie să le denunțăm. Teza e falsă în sine și primejdioasă prin consecințe. De n-ar fi decît împrejurarea că o asemenea teză duce la foarte deplasate criterii de apreciere a operei de artă și am avea suficient motiv să-i tăiem răsuflarea. Dacă, din imprudență, am accepta teza ar urma să conchidem că cele mai reprezentative și mai înalte opere de artă sunt poemele didactice. Dar chiar și cea mai embrionară sensibilitate artistică e, prin firea ei, ferită de asemenea grosolane criterii. Opera de artă nu rostește o concepție despre lume, nici un anume sentiment al lumii, cum se exprimă unii, ca să imblinzască poziția. Opera de artă *este* în felul său o „simili-lume“, un „cosmoid“, iar aceasta datorită categoriilor abisale, care îi imprimă pecetea. Ceea ce este cu totul altceva. Nu se poate desigur tăgădui posibilitatea de a face o paralelă între o anume operă de artă și anume concepție despre lume. (Există de exemplu o corespondență între un dom gotic și metafizica mistică a unui Meister Eckhart.) Paralelizarea se justifică însă prin aceea că ambele creații sunt „cosmoide“, care au ca bază *aceleași* tipare abisale. În realitate concepția despre lume nu este un „prius“ explicativ față de opera de artă; cele două creații paralelizate, fiind „cosmoide“

pe temeiul aceluiași tipare abisale, sunt de fapt „surori“. Trucul, despre care vorbeam, consistă în înlocuirea pe furiș a unei *matrici stilistice*, adică a unei garnituri sieși suficiente de categorii abisale, printr-o așa-zisă „concepție despre lume“. Ori, un complex de categorii abisale nu e o concepție despre lume; categoriile abisale reprezintă un mănunchi de factori pur dinamici, inconștienți, cită vreme concepția despre lume sau sentimentul lumii sunt formațiuni conștiente, mai mult sau mai puțin încheiate, adică rezultate, elaborate, un rod, un sfârșit, iar nu un început, și nu un substrat. Pe baza trucului întrebuițat s-ar putea afirma și că în *viziunea despre lume* a unui timp oarecare se reflectează sau se precipită *orientarea artistică* a timpului. Tezele sunt deopotrivă de adevărate și mai ales deopotrivă de eronate. Teoria unui Nohl sau Dvořák despre funcția generatoare de artă a concepțiilor despre lume cere numaidecît o corectură. Aerul unor similitudini familiare, ce apropie uneori o operă de artă de o anumite concepție despre lume, a sedus pe acești teoreticieni să vadă în viziunea despre lume o „mumă“ a operei de artă. Era mai nimerit și mai conform realității, dacă ei ar fi văzut aci un raport fratern. Confuzia s-a produs din pricina că acești teoreticieni, mișcîndu-se exclusiv în domeniul *conștiinței*, nu vedeau decît concepții despre lume sau opere de artă. Între două fenomene, subteran înrudite, ei au introdus astfel un iluzoriu raport de procreare. Dacă ar fi bănuît cituși de puțin măcar existența categoriilor *abisale*, *inconștiente*, ei ar fi fost scutiți de o asemenea răstălmăcire și de sarcina tragic-inutilă de a produce argumentele necesare¹.

Estetica și știința artei au privit opera de artă în două chipuri: sau ca expresie intuitivă, pentru uzul obșteșc al sensibilității

¹ Italianul Francesco Flora (*Dal romanticismo al futurismo*, Milano, 1925) are o concepție analogă despre creația de artă, cînd afirmă: „Realitatea în totalitatea ei curge în sufletul artistului; în actul spiritual, pe care el îl îndeplinește, este, în afară de valorile pur sensibile ale ochiului, ale pipăitului, ale urechii, lumea întreagă, care se încheagă într-o viziune individuală“. O operă de artă e privită aci ca un simbol al lumii întregi. Creația de artă, o operă, e socotită așadar, în raport cu totalitatea lumii date, că ea ar întruchipa o viziune personală despre lume. Păcatul acestei definiții este neclaritatea cuvîntului „viziune“, care poate să însemneze tot felul de lucruri. Părerea noastră e că opera de artă nu întruchipează o viziune cosmică, ci e o similitudină-lume, un „cosmoid“, iar aceasta în sensul precis că materia, sau conținutul operei de artă sunt impregnate de articulațiile unui complex întreg de categorii abisale, cosmogenetice. Aceste „categorii“, care alcătuiesc osatura operei de artă sunt însă cu totul altfel structurate decît categoriile lumii sensibile. O operă de artă nu este deci un „simbol“ al lumii totale, sensibile, și nu-și primește valoarea, ca un reflex, de la totalitatea lumii sensibile. O operă de artă este un cosmoid, o lume specială, de intenții *revelatorii* și care tinde a se substitui lumii sensibile. Lumea sensibilă, totală iese deci din comparația cu opera de artă, degradată.

În *Spațiul mioritic* am vorbit și noi despre o „metafizică“ a unei opere de artă, și anume a catedralei Sfintei Sofii. Cu aceasta n-am înțeles însă nici un moment că o anume metafizică este muma operei de artă. „Sofianicul“ trebuie înțeles de fapt că o categorie abisală, care se manifestă deopotrivă în metafizică, în artă, în religie, etc.

umane, a unei viziuni despre lume, ceea ce precum văzurăm este greșit, sau prin prisma unor *concepte pur formale* (Wölfflin, Schmarsov, etc.), ceea ce se demască drept încercare cel puțin nesatisfăcătoare. Întia teză se datorește unei confuzii, scuzabile prin anume aparențe, iar a doua teză se datorește sfielii de a depăși prea mult un anume empirism. Ambele teze au, în ciuda pozițiilor lor adverse, ceva comun. Ele vor să explice aspectele operei de artă prin condiții, care țin deopotrivă de „conștiință”. Din partea noastră am crezut că putem înfringe dificultățile, încercînd să lămurim aspectele operei de artă prin condiții, care zac dincolo de barieră: prin „categoriile abisale” ale Inconștientului. Am arătat, nădăjdindu-mă destul de convingător, că noțiunile formale, propuse de Wölfflin și de tovarășii săi, nu sunt nici categorii *autentice* și nici mai ales categorii *abisale*. Că noțiunile formale în chestiune nu sunt categorii autentice, se dovedește prin aceea că însumarea lor nu dă cadrele și coordonatele unui „cosmoid”. Conceptele formale ale unui stil sunt, în forma propusă de Wölfflin, reductibile la o *singură* „categorie”. Ori, categoriile, atît cele ale cunoașterii (kantiene), cît și cele abisale (ale noastre), au ca particularități esențiale: 1. Discontinuitatea de esență și pluralitatea sieși suficientă; și 2. convergența cosmogenetică. Categoriile, atît cele ale cunoașterii, cît și cele abisale, alcătuiesc două garnituri complete, și fiecare garnitură furnizează osatura unei lumi, sau cel puțin a unor „cosmoide”. Categoriile cunoașterii, precum: spațiu, timp, unitate, lucru, substanță, cauzalitate, existență, necesitate etc. posedă evident această convergență cosmogenetică, rotunjită în sine (pe plan ideal-cognitiv). Dar și categoriile abisale, pe care le-am stabilit, precum categoriile orizontice, cele formative, cele ale atmosferei axiologice, și de orientare, etc., posedă, la rîndul lor, exact aceeași convergență cosmogenetică, rotunjită în sine (pe plan ideal-plăsmuitor). Această convergență cosmogenetică, rotunjită și sieși suficientă, lipsește însă conceptelor formale (serial reductibile la cite o singură categorie), pe care le propun un Wölfflin, un Schmarsov și alții, investindu-le cu un rost alfabetic în studiul operelor de artă. Conceptele lor, oricît de utile pentru analiza și identificarea stilistică a operelor de artă, nu sunt hotărîtoare pentru soluționarea întrebării cu privire la substraturile stilului. Conceptele formale, la care s-au oprit sau pe care le reeditează din cînd în cînd, remaniate puțin, știința artei, sunt recomandabile ca mijloace descriptive ale unui stil, dar ele eșuează în fața problemei mai grave: Cum se explică *complexitatea*

cosmoidală a unui stil, cum se explică asemănarea sau deosebirea, cînd parțială, cînd mai profundă, dintre stiluri, și cum se explică varietatea însăși, incomensurabilă, a stilurilor? Complexitatea cosmoidală a unui stil nu poate fi lămurită fără de discontinuitatea, eterogeneitatea și pluralitatea categorială imanentă unei matrici stilistice inconștiente. Iar asemănarea, deosebirea și varietatea stilurilor implică în chip necesar posibilități nelimitate de combinare și permutare între categoriile abisale.

Conceptul cosmoidelor ne oferă pentru întia oară un criteriu pentru determinarea volumului și complexității categoriale ale unei matrici stilistice. *O matrice stilistică trebuie să poseadă în structura ei atîtea categorii abisale, cîte sunt necesare pentru ca prin însumarea lor convergentă și arhitectonică să se obțină un cosmoid.* Opera de artă e un cosmoid, dar și celelalte creații de cultură, mitul, construcția ipotetică, teoria, concepția metafizică, sunt de asemenea „cosmoide”. Produsele unei matrici stilistice fiind totdeauna cosmoide, se lămurește și de ce o matrice stilistică nu poate să fie „monocategorială”. O matrice stilistică nu poate să conțină mai puține categorii, decît sunt efectiv necesare pentru plămuierea unui cosmoid. O singură categorie, oricare ar fi ea, nu poate însă avea o asemenea potență. Sub acest unghi vom înțelege caducitatea tuturor încercărilor de a explica stilul, ale unui Nietzsche, Riegl, Frobenius, Spengler, Wölfflin, Schmarsov, etc. Greșeala lor a fost aceea de a fi încercat să înțeleagă stilul „monocategorial”, în cadrul conștiinței, sau chiar necategorial în cadrul conștiinței. Finalitatea cosmoidală a unei matrici stilistice ne obligă să concepem matricea nu numai ca fiind constituită dintr-o garnitură categorială cosmogenetică sieși suficientă, dar ne mai obligă în același timp să atribuim această garnitură, completă în felul ei, de categorii, *inconștientului*, iar nu conștiinței.

Filosofia, istoria, și știința artei, au fost stăruiitor preocupate în ultimele decenii și de problema evoluției stilurilor. Wölfflin și mulți alți cercetători s-au străduit chiar să ne dea o „lege evolutivă”. Înțelegînd stilurile monocategorial, acești cercetători au crezut că pot să stabilească o rînduială, cu forță de lege, o pendulare dialectic-polară între „clasic” și „baroc”, sau între „liniar” și „pictural”, între „tectonic” și „contratectonic”, etc. Dacă privim lucrurile sub unghiul teoriei noastre stilistice, căutarea unei legi în acest domeniu se demască singură ca o jalnică himeră. Toate încercările de acest soi sunt osîndite să rămînă eforturi fără folos. Dacă stilurile ar fi monocategoriale, s-ar putea în adevăr spera

să se găsească o asemenea lege de pendulare dialectică și de contrast istoric. Un stil e însă pluricategorial, iar experiența istorică ne arată că o matrice stilistică nu e niciodată *total* atinsă de dialectica tezei și antitezei, ci numai parțial. De pildă în istoria picturii stilul „clasic“ e urmat de stilul „romantic“ (ilustrate prin opera unui David și Delacroix). Observăm în acest proces că anume categorii, cum ar fi „orizontul infinit“ și „tipizarea“ se afirmă deopotrivă în stilul clasic ca și cel romantic; dialectica istorică atinge numai alte categorii: de exemplu „staticul“ clasic e înlocuit prin „dinamicul“ romantic.¹ Se poate deci afirma că matricea stilistică rezistă sau cedează dialecticei istorice totdeauna numai *parțial*, ceea ce revine la afirmația că dialectica istorică nu are putere de *lege* asupra stilului. Situația se agravează, pentru căutătorii de legi și prin împrejurarea, că într-o anume situație dată nu se poate de loc prevedea care categorie dintr-o matrice stilistică va fi atinsă la un moment dat de dialectica istorică, pentru a face loc unei categorii contrare. Evoluția este așadar imprevizibilă. Nu negăm fenomenul istoric al succesiunii prin contrast. Sustinem numai că această dialectică nu are loc între stiluri privite global, ci numai parțial, între *aspecte* stilistice. Ori, cum stilul e multicategorial, nu se poate ști niciodată dinainte, care anume aspect va suferi o substituție printr-un aspect contrar. A căuta deci o lege evolutivă în acest domeniu, însemnează în cazul cel mai inofensiv — pierdere de timp.

Cititorii se vor întreba de ce numim o operă de artă un „cosmoid“, iar nu un „microcosm“. Ținem să ne asigurăm cititorii, că nu recurgem niciodată la alcătuirea unor noi termeni fără de a fi

¹ După Hegel „ideea“ nu e o formă imobilă a cerului platonice. Din proprie inițiativă ideea iese neconținut din sfera cristalină a eternității, se realizează în natură — și pe urmă se întoarce iarăși la sine în conștiința omului și în creațiunile spirituale ale acestuia în istorie. Ideea e în felul acesta în neîntreruptă *mișcare*; se transformă de la sine în contrarul ei, și îmbrățișându-se cu momentul contrar se înfăptuiește iarăși și iarăși sintetic pe planuri tot mai înalte. Ideea, expresie a tipicului, nu mai e statică, ci se mișcă cu un patos niciodată istovit, în tact de trei, articulând ritmic o universală devenire. Dumnezeu nu este, Dumnezeu *devine*: prin catastrofe și reculegeri. Filosofia aceasta, așa mișcată cum e, poate servi drept analogie pentru cele mai multe apariții ale timpului. Pictura lui Delacroix, după răceala și rigoarea clasicilor, înseamnă o asemănătoare ieșire din statica ideilor platonice. *Zeita libertății duce poporul pe baricade*: mișcarea, patetică din acest tablou rezumă toată înclinarea spre „dinamic“ a epocii. Formele sunt desigur tot atât de idealizate ca și la clasici, dar sunt forme în mișcare, forme agitate, tumultuoase. În poezie Byron s-a pătruns mai mult decât oricare altul de același patos al mișcării. De la Don Juan aventurierul pînă la Cain, căutătorul de moarte, personajele întruchipate de Byron se adîncesc în virtuteji lăuntrice sau se descarcă în fapte cuceritoare de lumi. Byron însuși a avut una din cele mai agitate vieți: în *Faust* Goethe l-a eternizat în acel clocotitor personaj, Euforion, născut din dragostea Elenei și a lui Faust. „Euforion“ nu e numai Byron, ci e romantismul însuși, o împreunare a formelor *tipice* cu *dinamica* cea mai răscolitoare.

constrinși de împrejurări, sau de obiectul cercetat. Termenul de „microcosm“ posedă o semnificație consacrată prin îndelungată întrebuințare, o semnificație, care nu este însă de nici un folos pentru ceea ce am dorit să formulăm. „Microcosm“ înseamnă, în filosofie, cu totul altceva decît ceea ce înțelegem prin cuvîntul „cosmoid“. Microcosmul e o lume în miniatură prin complexitatea sa *materială*, prin *substanța* și *conținutul* său ca atare. Cosmoidul e altceva; cosmoidul e o simili-lume, și aceasta în primul rînd prin cadrele și articulațiile sale *categoriale*. Cosmoidul, oricît de complex ca osatură categorială, poate fi ceva foarte simplu ca substanță. Alte deosebiri: microcosmul e totdeauna gîndit în forma acelorăși categorii ca și macrocosmul empiric. Ori cosmoidul se prezintă sub cu totul alte forme și aspecte categoriale, decît macrocosmul empiric. Cîtă vreme un microcosm face parte integrantă din macrocosm, cosmoidul e o plăsmuire revelatorie a spiritului uman și ca atare face concurență macrocosmului, tinzînd să i se substituie. Potrivit acestor diferențieri, omul real, sau individul cu trupul și cu sufletul său, de pildă, poate fi privit ca un „microcosm“, dar o operă de artă nu îndeplinește condițiile unui „microcosm“. Opera de artă e un „cosmoid“.

Există o mulțime de probleme, întru soluționarea cărora teoria despre matricea stilistică (înțeleasă ca un complex de categorii abisale) e chemată să aducă o hotăritoare contribuție, probleme pe care felurite discipline și le-au pus în cursul timpurilor și care nu și-au găsit până acum decît soluții parțiale sau contradictorii. Amintim cîteva asemenea probleme: cum trebuie să înțelegem raportul dintre „individ” și „colectivitatea etnică”? Este colectivitatea etnică o unitate reală? În ce măsură? Este individul numai un „exponent” al etnicului? Sau etnicul este o simplă umbră abstractă, real fiind numai individul? Iată aci un șir de întrebări, cărora li s-au dat soluțiile cele mai felurite, răspunsuri care în fond n-au izbutit însă decît să permanentizeze ceața stăpînă peste acest ținut. Unii gînditori au sperat cu tot dinadinsul să poată conferi etnicului, accepția unei entități metafizice, în virtutea căreia un popor ar apărea ca întrupare a unei „idei divine”. Filosofii și istoricii romantici, precum și odraslele lor nemijlocite, s-au legănat o jumătate de secol în acest gînd, sufocat pe urmă de un anume scientism pozitivist. Gînditori, porniți la drum sub steagurile naturalismului, înfruntînd orice ispită metafizică, s-au străduit să definească etnicul mai curînd în sens biologic, ca o rezultantă, în încheată devenire, a unor factori, precum: masa ereditară, înrîuririle peisajului, ale climatului sau ale ocupației. Naturalismul reduce etnicul oarecum la o medie statistică extrasă, prin calcul abstract, din norma reactivă a unui număr de indivizi. Gînditorii, după opinia cărora etnicul este întruparea unei idei metafizice, prefac individul în simplu exponent al ideii, al etnicului. Etnicul ar fi substanța, individul numai un accident sau o expresie. Ceilalți gînditori, de orientare naturalistă, înclină evident să vadă în individ singura realitate efectivă; etnicul ar fi doar o noțiune, o noțiune eminamente abstractă, în care se încheagă noțele comune ale unui mai mare sau mai mic număr de indivizi asemănători sub unghiul normei lor reactive. Deodată cu mistica etnicului, și cu mișcările ei adiacente mai recente, „etnicul” se gă-

sește parcă în căutarea calității sale metafizice de odinioară. Antinomia „etnic” — „individ” persistă deci, cu alternanțe de accent. În dezbaterile stîrnite în jurul acestei probleme s-a făcut apel la un moment dat și la avantajele posibile ale punctului de vedere stilistic. Cum însă stilul e conceput în general „monolitic”, ca o entitate monocategorială, nu s-a putut ajunge nici pe calea aceasta la o soluție convenabilă a antinomiei în chestiune. Situația teoretică creată prin concepția monolitică despre stil nu îngăduia decît o soluție tranșantă și unilaterală a problemei. Căci, sau identifici „etnicul” cu un anume „stil” (monolitic), și atunci individul devine un simplu „exponent”, sau identifici „individul” cu un anume „stil” (monolitic), și atunci etnicul devine o simplă umbră abstractă. Noi nu vedem stilul ca o entitate absolută, ci ca produsul unei matrici, alcătuită din categorii abisale, discontinue, dar sinergic și arhitectonic combinate. Sub unghiul acesta avem latitudinea și libertatea nestîinjenită să trecem fără de nici o dilemă de la etnic la individ și de la individ la etnic. Sub unghi stilistic etnicul îngăduie în adevăr o definiție printr-o sumă *elastică* de categorii abisale. De la etnic la individ nu se trece nici ca de la substrat la exponent, ca de la substanță la accident, dar nici ca de la abstract la concret; de la etnic la individ se trece ca de la un complex numeric mai redus, la un complex numeric mai amplu, de categorii abisale. Niciodată individul nu va fi deci un simplu exponent al etnicului, fiindcă individul posedă totdeauna alături de categoriile abisale, ce aparțin etnicului, mai multe ori mai puține categorii abisale, ce-i aparțin numai lui. Iar de cealaltă parte, niciodată etnicul nu e o simplă abstracțiune, o medie extrasă comparativ și analogic din normele reactive ale indivizilor. Ținîndu-se seama de elasticitatea chestiunii, etnicul poate fi realmente exprimat printr-o sumă de categorii abisale, care sunt puteri efective, reale, prezente în inconstientul colectiv al indivizilor. Raportul dintre etnic și individ e sub unghi stilistic labil și variabil. Citeodată individul adaogă, continuativ, categoriile *sale* abisale la cele *etnice*, deosebindu-se de etnic numai prin categorii de însemnătate mai periferială; citeodată însă individul se izolează *abrupt* de categoriile abisale etnice, în sensul că în el se declară efectiv numai *unele* categorii abisale etnice, dar nu toate; acești indivizi se deosebesc de etnicul, la care totuși participă, nu numai prin categorii periferiale, ci și prin categorii abisale de primă importanță; acești indivizi au un profil mai individualizat și se găsesc într-un fel de statornică înensiune în raport cu etnicul, care alcătuiește

fundalul lor. E clar că aici nu desfășurăm problema raportului dintre etnic și individ decît în perspectiva stilistică. Ce rol joacă de pildă graiul și singele în constituirea etnicului și inclusiv a individului, rămîne o chestiune importantă în sine, dar lăturalnică pentru ideile, ce ne preocupă.

Mai există și alte probleme, care nu au fost totdeauna norocos aduse în legătură cu teoria stilului. Așa e chestiunea „perioadelor“ istorice, sau aceea a „generațiilor“. Rezultatele acestui mariaj de perspective apar din nefericire viciate de aceeași prejudecată generală a concepției monolitice despre stil. Cert e că istoria se pretează la o împărțire în „epoci“, în „perioade“. Cu privire la valabilitatea unor asemenea împărțiri se impune însă o serioasă restricție: niciodată perioadele nu trebuiesc imaginate ca și cum ar reprezenta întreguri monolitice. Din momentul, în care adoptăm concepția că un stil e întemeiat pe un număr considerabil de categorii abisale, discontinue, care nu numai că nu sunt egal de rezistente față de izbeliștele vremilor, dar care din propriu secret îndemn *tind* chiar spre primenire, independent una de cealaltă, se va înțelege, că orice periodizare a proceselor istorice nu poate avea decît un aspect unilateral. *Oricare* categorie dintre cele abisale, ale unei matrici stilistice, poate fi prefăcută în perspectivă și prilej de „periodizare“ a unui proces istoric. De pildă sub unghiul categoriei formative a *tipizării* clasicismul și romantismul artei plastice franceze (David-Delacroix) pot fi considerate ca o *singură* „perioadă“, cită vreme, sub unghiul categoriei „stărei“, același proces istoric apare divizat în epoci diametral opuse: clasicismul e „static“, romantismul e „dinamic“. Teoria noastră stilistică confirmă posibilitatea periodizărilor, dar ne dezbară în această pricină de orice dogmatism.

Citeva observații în legătură cu raportul dintre conceptul de stil și conceptul de generație. Un stil poate uneori să coincidă cu o generație biologică, dar nu *trebuie* să coincidă. O generație (ca unitate biologică de loc și timp) este uneori în adevăr cuprinsă și stăpînită de un stil colectiv (cu diferențe individuale minime de la îns la îns), dar tot așa o generație poate fi divizată de cercurile întretăiate a două sau a mai multor stiluri. (În Franța bunăoară naturalismul și simbolismul sunt pină la un punct contemporane. La fel în Germania clasicismul și romantismul se încălesc, cel puțin citva timp.) Natural că atîta vreme cit gîndim stilul monolitic, vom fi prea dispuși să confundăm „generațiile“ cu „stilurile“. Din momentul însă în care ne hotărîm să privim stilul sub unghiul

discontinuității categoriilor abisale, înțelegem numaidecît că generația și stilul dau concepte, care nu se leagă în chip necesar, care pot adică să coincidă, dar care *nu trebuie* să coincidă.

Filosofia istoriei și a culturii ar fi cruțată de multe rătăcirii inutile, dacă s-ar hotări să-și revizuiască ideea despre stil. Înainte de orice filosofia trebuie să înceteze de a gândi stilul *monolitic*. Iată cîteva revizuiuri nu numai posibile, dar și necesare:

1. Orice stil e „cosmoidal”. Stilul se întemeiază adică totdeauna pe un *complex* de categorii abisale discontinue, sinergic, arhitectonic combinate. O categorie e totdeauna substituibilă prin altele de același gen.

2. Unitatea de stil nu e un ce absolut. Stilul, fiind întemeiat pe o combinație arhitectonică de factori discontinui, manifestă o remarcabilă elasticitate.

3. Există stiluri „individuale”. Niciodată însă un stil nu e individual prin *toate* categoriile sale abisale. Cel puțin cîteva, dintre cele importante, sunt totdeauna colective.

4. Există stiluri „colective”. Nu putem generaliza însă prea mult un stil, fiindcă cu cît îl generalizăm, cu atît îl restringem la mai puține categorii abisale. Ori un stil are, precum știm, caracter cosmoidal, ceea ce înseamnă că trebuie să-l legăm cel puțin de un anume număr minim de categorii abisale. Cînd reducem stilul și dincolo de acest minim, nu mai avem de a face propriu-zis cu un „stil”, ci doar cu categorii abisale izolate.

Această concepție despre stil demonstrează vizibil, cum se poate trece fără dileme teoretice de la un stil colectiv la un stil individual, și de la un stil temporal de lungă durată, la un stil instantaneu. Și invers.

SEMNIFICAȚIA METAFIZICĂ A CULTURII

Nu s-ar putea spune că la baza culturii ar sta o pretinsă nemulțumire a omului cu imediatul și o necesitate de a evada cu orice preț din urzelile și nimicniciile acestuia. Nemulțumirea cu imediatul nu ni se pare — înainte de toate — un fapt destul de primar, capabil de explozii atât de creatoare. Nemulțumirea cu imediatul e mai curînd un fapt secundar, un aspect derivat, care se produce tocmai din pricina că omul se simte încărcat cu alt destin decît acela al existenței întru și pentru imediat. Într-un fel nemulțumirea cu imediatul presupune cu alte cuvinte o depășire prealabilă a acestuia, cel puțin virtuală. Lumea, ca prezență concretă, ca împletire amplă de date imediate, n-a fost niciodată în stare să satisfacă, pentru a ne rosti astfel, capacitatea existențială a omului. Pentru această capacitate prezența concretă a fost totdeauna numai „material“, un simplu „moment“, „punte de salt“. Omul, din chiar clipa cînd i s-a declarat „omenia“, a bănuît cu prisosință că imediatul nu este locul său, planul și cuibul chemării sale. Cert e, că în toate timpurile, chiar în cele mai nesigure, omul s-a situat singur sub constelații invizibile, încercînd să vadă dincolo de imediat, dincolo — nu în sensul dimensiunilor spațiale și temporale ale acestui imediat, ci într-un sens mai adînc. „Dincolo“ în sensul transcenderii. A aduce însă imediatul în relație simptomatice cu un „dincolo“, înseamnă a te situa într-un „mister“ ca atare. Nu am atîns oare aici pulsul omenescului la încheietura sa cea mai caracteristică? Nu începe de fapt existența umană, spre deosebire de existența zoologică, tocmai cu această situație în mister? Un gînditor contemporan a încercat, cu impresionantă caznă scolastică, să arate că existența omului, ca fel specific, ar fi „existența în lume“. Dar, oricît de grea de sens, această „existență în lume“ nouă ni se pare cel mult gradual, ca intensitate de conștiință și sub unghiul complexității, deosebită la om și la soiurile felurite de zoon. Într-un fel fiecare animal trăiește în lumea sa. Aspectul nu ni se pare de loc specific uman. Printr-o asemenea definiție omul îndură de fapt o animalizare, ceea ce înseamnă că pe această cale

nu se prea poate pune temeiul unei antropologii. Gîndirea contemporană a animalizat intrucitva omul și prin consecințele, ce le scoate din așa-zisa „existență în lume“. Pentru circumscrierea lirică a acestei existențe ni se oferă termeni ca „îngrijorare“, „anxietate“, etc. ceea ce iarăși nu este ceva specific uman. Nu, existența umană este ca aspect fundamental „existență în mister“, existență săltată într-un orizont, datorită căruia eo ipso lumea ca împlerire și urzeală de date imediate e depășită și cade ca țărina de pe călcîie în mers. A exista ca om înseamnă din capul locului a găsi o distanță față de imediat, prin situarea în mister. Imediatul nu există pentru un om decît spre a fi depășit. Imediatul există pentru om numai ca pasaj. Ca simptom al unui altceva, ca signal al unui „dincolo“. Dar situarea în mister, prin care se declară incendiul uman în lume, cere o completare; situației îi corespunde un destin înzestrat cu un permanent apetit; nevoia de a încerca o *revelare* a misterului. Prin încercările sale revelatorii omul devine însă creator, și anume creator de cultură în genere. Facem deci aici o deducție a condițiilor culturii, *adîncind înseși dimensiunile existențiale* ale omului. Cultura, în această perspectivă, nu este un lux, pe care și-l permite omul ca o podoabă, care poate să fie sau nu; cultura rezultă ca o emisiune complementară din specificitatea existenței umane ca atare, care este *existență în mister și pentru revelare*. Ne găsim aici în fața unei definiții, scormonite din adînc și cu miros de rădăcini, smulse din huma cea mai secretă a existenței umane, o definiție de care nu se împărtășește și nu se învrednicește în nici un fel existența zoologică. Ne găsim aci pe o linie de demarcație, cum nu este alta. „Omenia“, ca atare, a omului se declară în momentul, cînd omul biologic se lansează în chip cu totul inexplicabil și neîmpins de nici o împrejurare precisă, într-o existență înconjurată de orizontul misterului și al unor virtuale revelări. Prin această inițiativă, ce s-a declarat în el, omul a devenit ceea ce el va rămîne pentru totdeauna; praștie și piatră în același timp, arc și săgeată. Momentul e decisiv, căci desparte pe om de toate celelalte făpturi terestre. Momentul e plin de grave consecințe, căci sub impulsul său se declanșează de fapt destinul creator al omului. Momentul e punctul de înfiripare, punctul origo al unui jgheab, care ține de ființa omului mai mult decît anatomia acestuia. Cu acel moment de transpunere în orizontul misterului, fără întoarcere, cu acel moment de declanșare ireversibilă a unui destin revelator-creator, apare ceva nou în lume. Existența se îmbogățește cu cea mai profundă variantă a sa. Cul-

tura este semnul vizibil, expresia, figura, trupul acestei variante existențiale. Cultura ține deci mai strins de definiția omului, decât conformația sa fizică, sau cel puțin tot așa de strins. Ni se va obiecta că nu toți oamenii sunt creatori de cultură. Desigur. Dar virtual, sau de fapt, toți oamenii participă la cultură în măsura omeniei lor, activ sau receptacular. Să risipim o eventuală neînțelegere. Cultura n-o privim aici neapărat în înțeles umanist, ca mijloc de atenuare a animalității, sau ca reacțiune împotriva animalității ca atare. Ne dăm dimpotrivă seama, că atit crearea culturii, cît și unele faze sau tipuri de cultură, chiar dintre cele mai mărețe, își au cruzimile și barbaria lor aproape incredibile. Și ne gîndim numai la metoda faraonică de a crea cultura, sau la cruzimile inerente medievalismului, izvoditor și el de monumentală cultură. Crearea culturii cere cîteodată negrăite jertfe: ea ucide și devastează. Creația își are pirjolul ei. Meșterul Manole și-a zidit soția sub pietre și var, pentru ca să înalțe biserica. Surprindem gilgiind în această legendă ecoul crud al conștiinței sau al preșimțirii că o creație trece peste vieți și devastează adesea chiar pe creator. „A crea“ nu înseamnă pentru creator dobîndirea unui echilibru, după cum o prea naivă și plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se creează cu adevărat cele mai adesea numai la înaltă tensiuni, căroro organele de execuție nu le rezistă totdeauna. Creația sfarmă adeseori pe creator. Și creatorul de cultură în genere nu poate să aibă măcar mîngierea că atenuază cruzimile inerente vieții. Dimpotrivă, uneori el le agravează, sau îi adaogă noi cruzimi. Creatorul de cultură poate deci să spună cu Isus: N-am venit să aduc pace pe pămînt ci sabie! — Dar să reluăm firul. Cultura nu e un epifenomen, sau ceva contingent în raport cu omul. Ea e împlinirea omului. Ea e așa de mult împlinirea omului, încît acesta nici nu are posibilitatea de a o nega cu adevărat și efectiv chiar dacă ar fi convins de inutilitatea și primejdiile ei. Ea nu e deci o podoabă, pe care s-o poți azvirli, cînd nu mai excită, sau o haină pe care s-o poți lepăda cînd nu mai ține de căldură. Ea este expresia vizibilă a existenței umane catexohin, care este existență în mister și pentru revelare. Cultura nu este adaos suprapus existenței omului, un arabesc nefolositor tolerabil. Dar cultura nu este nici un adaos suprapus omului, ca un *parazit demonic*, cum o înțelege Spengler. În adevăr, după Spengler, cultura ar fi produsul unui „suflet“ separat, care trăiește ca un parazit pe ființa unei populații, ce se găsește într-un anume peisaj. Sufletul unei cultură este, după Spengler, ca un parazit, care se alimentează din ființa

umană, subjugînd-o. Acest parazit (termenul ne aparține, dar el acoperă perfect concepția spengleriană) are ca plantele, ca lichena le pe brazi, o viață și o biografie a sa. Un exemplar ar trăi cam o mie de ani, pe urmă moare, perpetuîndu-se în cazul cel mai bun ca mumie. Pentru a ne lămuri fenomenul culturii, am produs însă suficiente dovezi, în studiile noastre, că nu trebuie să recurgem la un asemenea animism mitologic. Cultura este expresia directă a unui mod de existență sui generis, care imbogățește cu un nou fir, cu o nouă culoare canavaua cosmosului. Omul a devenit creator de cultură în clipa promițătoare de tragice măreții, cînd a devenit cu adevărat „om“, în momentul cînd el a început să existe *altfel*, adică structural pe un alt plan decît înainte, în alte dimensiuni, pe podișul sau în tărîmul celălalt, al misterului și al revelării. Cultura e condiționată de începerea în lume a unui nou *mod*, mai profund și în aceeași măsură mai riscat, *de a exista*. Acest mod aduce cu sine firește o smulgere din imediat și o transpunere permanentă în non-imediat, ca orizont veșnic prezent. Cultura nu e condiționată numai de geniul și talentul omului sau al cîtorva oameni. Mai înainte de a implica exemplare umane excepționale, creatoare ca atare, cultura presupune o condiție structurală general-omenească, esențial omenească: o existență în alvie adîncită și sub bolți cu rezonanțe transcendente. Ni se va concede că geniul și talentul sunt simple mijloace prealabile, sau prilejuri fericite, disponibilități, care puteau fi puse și exclusiv în serviciul securității și al instinctului de dominațiune ale vieții. Pentru ca geniul omului să devină creator de cultură, acest act a trebuit să fie precedat de o schimbare radicală a modului de a exista. Fără o schimbare a modului, planului, orizontului existențial, cultura nu s-ar fi ivit niciodată, oricît geniul ar fi tresărit sub țeasta umană. Sunt aci în joc izbucniri de atitudini inedite și înfloriri de noi zări peste creștete, alături și dincolo de imediat, sau care răstoarnă imediatul: existența în mister și pentru revelare. În fundamentarea culturii nu se poate evita acest motiv ontologic, de desțelenire inițială a cîmpului existențial. De altfel numai concepînd cultura ca rod, figură și grai direct ale unui mod sui generis de existență, obținem acel punct de vedere, datorită căruia ea dobîndește suprema demnitate. Orice încercare de a vădi cultura altfel decît ca o expresie a variantei ontologice, despre care vorbim, duce la o degradare și la o depreciere a culturii. Existența în mister și pentru revelare se găsește, ca miez implicat, în orice creațiune de cultură, cum faimosul *cogito* mocnește în orice judecată a cunoașterii umane.

Această interpretare ontologică e singură compatibilă cu valorile imanente ale culturii. Definind cultura ca expresie directă a unui mod de a exista, subit adinec, și pus sub alte zări, se va înțelege superficialitatea tuturor încercărilor teoretice de a explica cum și de ce s-a produs cultura, recurgându-se la viața omului în natură, și la condițiile ei. Un mod de existență, o *mutațiune ontologică*, izbucnește în felul său, nu se știe cum și de ce; e vorba ac de un fapt ireductibil care se declară pur și simplu. *Așa cum în natură admitem mutațiuni biologice de apariție subită prin salturi a unor noi specii, trebuie să admitem în cosmos și mutațiuni ontologice de noi moduri de a exista ca atare.* Cultura este semnul vizibil al unei asemenea *mutațiuni ontologice*. Cultura nu este un organism superior, așa cum crede un Frobenius, sau un Spengler, sau efectul unei mutațiuni biologice. Apariția culturii, în genere, este identică cu apariția unui nou mod de existență, ceea ce este mult mai important și mai decisiv. Atragem atențiunea asupra împrejurării că în natură sunt *milioane* de specii de organisme, produse poate că toate prin tot atâtea mutațiuni biologice. Câtă vreme în cosmos nu există decît *foarte puține moduri de a exista*, sau mutațiuni ontologice. Ori cultura este efectul unei asemenea rare mutațiuni, de unde și imensa ei însemnătate simptomatică. Facem așadar înțeles oară o diferențiere de mare importanță: mutațiunile biologice, creatoare de forme vitale, de specii și variante, sunt altceva decît mutațiunile ontologice, creatoare de moduri specifice de a exista. În om converg sau se suprapun două mutațiuni de natură diferită; una este cea biologică, cealaltă este o mutațiune ontologică. Se poate desigur întimpla ca mutațiunea biologică „om“ să fi fost un fapt împlinit, cînd s-a produs în el și mutațiunea ontologică. Pentru ideea completă de om, această de a doua mutațiune ni se pare însă mai importantă, deoarece mulțumită ei, omul se diferențiază mult mai temeinic de animalitate decît prin mutațiunea biologică.

Nevoia de a depăși imediatul și de a crea, sau tendința de a re-vela un mister, au fost totdeauna privite ca un simplu fenomen psihologic între altele, ca un derivat, ca o resultantă, ca un fapt „de explicat“. Aici inversăm perspectiva și afirmăm că „existența în orizontul misterului și în vederea revelării“ e tocmai faptul *fundamental* al spiritului uman, un fapt care se declară printr-o zbuire din adînc, ceva original și ireductibil, o condiție implicată fără de care omul nu e om, o premisă pentru orice explicație referitoare la cultură. În adevăr „cultura“, sau „crea-

ia" implică o condiție generală și necesară, și această condiție implicată, sine qua non, este „existența în mister și pentru revelare”. Cultura o privim ca precipitat al unui mod specific de a exista într-un anume orizont, iar acest mod, condiție primară, inițială, înscrisă în cartea facerii, se declară datorită unei *mutațiuni ontologice*. Sunt felurite moduri „de a exista”. Într-un fel există piatra, altfel planta, altfel animalul, altfel omul. *Existența specifică* a omului, datorită căreia el este ceea ce este, nu se produce prin mutațiune *biologică*, căci mutațiunile biologice conduc numai la noi configurații vitale, la noi „specii”. Ori *toate* „speciile animale”, leși produse probabil prin tot atâtea mutațiuni biologice, nu reprezintă decît un singur tip *ontologic*, adică o singură mutațiune *ontologică*, întrucît toate animalele „există” în unul și același fel: întru imediat și pentru securitate. „Omul” a fost produs printr-o mutațiune biologică numai cît privește formația sa de specie vitală; cît privește însă modul său *de a exista* (în orizontul misterului și pentru revelare) omul s-a declarat, datorită unei mutațiuni *ontologice*, singulară în univers¹.

Existența în orizontul misterului se rotunjește complementar cu existența pentru revelare. Omul tinde să-și reveleze sieși misterul. Lucru posibil pe două căi: prin acte de cunoaștere, sau prin acte plămuitoare. Revelarea prin plămuii duce în genere la creație culturală. Pentru a ne explica geneza culturii (creația) nu e deci de loc necesar să recurgem la ipoteza unui „suflet special” al culturii. Repetăm, cultura e trupul și expresia unui anume mod de existență a omului. Pentru a fi creator de cultură, omul nu trebuie să fie decît om, adică o ființă care trage consecințele

¹ Fenomenologia contemporană a'dus, fca metodă și concepție, la un *pluralism* de sfere, la o disoluție a lumii în „sfere existențiale”, la un *pluralism* de sfere, între care, prin sine însăși, fenomenologia nu mai e în stare să facă legătura. Precizia pe care fenomenologia o aduce, desigur, în descriția singuraticelor regiuni existențiale, e răz-bunată de-o disoluție completă a viziunii totale.

Fenomenologia a tăiat firul secret, pe care erau înșirate mărgăritarele. Fenomenologia, neputînd prin propriile ei puteri, să reconstruiască colanul, invită la depășire. Viziunea metafizică, construcția, e singură în stare să refacă unitatea. Ideea noastră despre *mutațiunile ontologice*, pe care o propunem aci, e o idee metafizică, concepută în analogie cu *mutațiunile biologice*, dar pe un plan mult mai profund. Ideea noastră despre *mutațiunile ontologice* e destinată să ierarhizeze și să corecteze *metafizic* „pluralismul fenomenologic” și să netezească din nou calea spre o viziune totală, unitară. În adevăr, ideea despre mutațiunile ontologice implică concepția că modurile existențiale sunt susceptibile de-o coordonare și de-o ierarhizare. O mutațiune superioară încapsulează pe aceea peste care ea se clădește. Astfel de pildă modul „existenței umane în orizontul misterului pentru „revelare” încapsulează modul existenței animale întru imediat și securitate. În legătură cu *mutațiunile ontologice* se ridică firește numaidecît și problema metafizică, dacă și în ce măsură o asemenea mutațiune superioară este virtualmente cuprinsă în modul inferior, sau dacă ea corespunde unui nou act creator, unei intervenții generatoare a *fondului izvoditor*. Cu această problemă ne vom ocupa însă altădată.

existenței sale specifice, într-un anume orizont și între anume coordonate; o ființă care dă urmare unui destin înscris în structura sa. Nu zărim nicăieri și în nimic eventualele avantaje ale ipotezei despre un „suflet“ special al „culturii“, ca parazit al omului. Această ipoteză despre un suflet al culturii poate fi cel mult o metaforă poetică. Acest animism e însă pe plan explicativ inutil și fără beneficii teoretice. Ceea ce ipoteza animistă ar voi să explice, adică aspectele unitare și totalitare ale unui stil cultural, am văzut că se lămurește mai eficace prin teoria noastră despre matricea stilistică, înțeleasă ca un complex inconștient de funcții sau categorii abisale. Teoria, ce o propunem noi, oferă însemnate foloase față de teoria despre așa-zisul *suflet* al unei culturi, conceput realmente ca un demon, ivit într-un anume peisaj și legat de el. Teoria animistă este fără scăpare osindită să înțeleagă culturile ca *monade absolute*, ceea ce e împreunat cu foarte multe serioase neajunsuri și de loc probat prin fapte. Teoria noastră despre matricea stilistică, văzută ca un complex de o consistență oricum relativă, de categorii abisale, demonstrează dimpotrivă, și ca să zicem așa aproape ostentativ, o largă înțelegere tocmai față de interferențele culturale, un fenomen atît de obștesc, ce a avut loc totdeauna și pretutindeni. În adevăr, dacă privim lucrurile mai de aproape, vom descoperi că în fond, atît în istoria mare a popoarelor, cit și în culturile etnografice, n-au existat decît complexe stilistice, de o unitate și de o durată relativă, și că interferențele, combinațiunile, încălecările și permutațiunile categoriilor abisale sunt așa-zicînd o regulă generală.

Ajunși la acest act de rotunjire a teoriei noastre despre stil și cultură, ne-am putea declara sosiți la limitele controlabilului, ceea ce ne-ar îndreptăți să punem un punct de încheiere. Aminăm totuși gestul. Descoperim încă în noi o tentație, pe care mulți cititori vor socoti-o simplă concesie făcută unei slăbiciuni pentru metafizică. Recunoaștem că este așa, și pasul, ce ne este serios solicitat, îl vom face cu toată grija și precauția cuvenită. Ispita, ce ne taie drumul, este în adevăr aceea, de a încorona expunerile noastre cu o viziune despre o semnificație metafizică a culturii. Această viziune metafizică despre sensul culturii o privim noi înșine ca un adaos la cele expuse pînă aci, ca un adaos, care nu urmează cu necesitate din cele expuse pînă aci, dar nici nu le contrazice; ca un adaos, cu alte cuvinte, care să îmbie tuturor, dar nu obligă pe nimeni, nici chiar pe aceia care ar fi dispuși să accepte integral teoria noastră despre stil și cultură, desfășurată pînă aci. O viziune

metafizică răspunde unor necesități spirituale prezente în primul rând în autorul ei, și reprezintă de obicei un salt în incontrollabil. O viziune metafizică e totdeauna însoțită de strigătul artificial sugrumat al autorului: sunt prezent! Orice afirmație metafizică face înaintea de orice vizibilă o prezență autorică. Metafizica este afirmarea unui spirit, a unei personalități, pe platoul unui suprem compromis între creație și răspundere. Cu orice afirmație metafizică, autorul pare a spune: „Stau aici, nu pot altfel!“ Argumentele împotriva metafizicii nu ajută la nimic, cum argumentele nu sunt o rețetă eficace de pildă împotriva iubirii. Cum de fapt nici un om nu trăiește fără metafizică și cum îndrăznelile metafizice n-au fost niciodată mai grav pedepsite decît cu moartea, nu credem că trebuie să ne speriem de argumente, oricare ar fi ele. Vom proceda deci la încoronarea metafizică a teoriei noastre.

Am avut altădată prilejul de a arăta că în domeniul cunoașterii umane există anume limite structurale, impuse spiritului nostru, înadins, pentru ca el să nu poată revela, în chip pozitiv și absolut, nici un mister. Ne-am îngăduit să vorbim altă dată despre o „cenzură transcendentă“, căreia cunoașterea umană i-ar fi supusă din partea Marelui Anonim. Pentru păstrarea și asigurarea unui echilibru existențial în lume, Marele Anonim se apără pe sine și toate creaturile sale, de orice încercare a spiritului uman de a revela misterele lor în chip pozitiv și absolut. Spiritul uman nu ar fi deci îngăduit prin natura sa finită ca atare, cum se crede de obicei, căci el își dovedește capacitatea de transcendere chiar prin aceea că alcătuiește ideea de mister în nenumăratele ei variante. Din motive de echilibru cosmic, și poate pentru ca omul să fie menținut în necurmată stare creatoare, în orice caz în avantajul existenței și al omului, acestuia i se refuză însă, pe calea unei cenzuri transcendente, impuse structural cunoașterii, posibilitatea de a cuprinde în chip pozitiv și absolut misterele lumii. Această deficiență umană nu rezultă dintr-o simplă neputință firească a omului, ci ea are un rost într-o finalitate transcendentă, un tilc metafizic, prin ceea ce așa-zisa deficiență încetează de a fi deficiență, devenind *noimă*. Excluderea omului de la cunoașterea absolută rezultă dintr-o cenzură transcendentă, și trebuie interpretată ca expresie a unei măsuri de apărare a rosturilor existenței în genere.

Dar omului i se deschide și altă posibilitate de a revela misterul, decît este aceea a cunoașterii directe și de contact. Această de a doua posibilitate este calea *plăsmuirilor*. Și anume, fie prin

plăsmuiri concrete, prin creații artistice, fie în genere prin creații de cultură. Dar — căci și aici intervine o uriașă restricție, — da dacă receptivitatea cognitivă a omului e grijuliu supusă unei cenzuri din partea Marelui Anonim (principiul suprem al existenței), trebuie să presupunem că și *spontaneitatea plăsmuitoare* a omului e de asemenea supusă unui analog control transcendent¹. Trebuie adică să presupunem că există un pandant al cenzurii transcendente (pe care o socotim limitată la receptivitatea noastră cognitivă), un pandant care se referă la spontaneitatea creatoare a omului în genere. Câtă vreme categoriile intelectuale (de exemplu ideea de substanță, de cauzalitate, etc.) le socotim drept momente și structuri impuse spiritului uman, datorită unei cenzuri transcendente, credem că suntem îndrituiți să facem afirmațiunea că și categoriile abisale, stilistice, pot fi de asemenea socotite drept momente constitutive ale unui control transcendent. Matricea stilistică, categoriile abisale sunt *frine transcendente*, un fel de stavili impuse omului și spontaneității sale creatoare pentru a nu putea niciodată revela în chip pozitiv-adecvat misterele lumii. Interesantă și cu totul paradoxală ni se pare împrejurarea că spiritul uman, care trăiește prin excelență în ordinea misterele și a revelațiilor, are deschisă o singură cale de a depăși imediatul; această cale este, precum am mai spus, aceea a întruchipărilor *stilistice*. Stilul, prin toate aspectele sale categoriale, reprezintă neapărat o încercare de salt în non-imediat; dar același stil, cu categoriile sale de bază, reprezintă și un mănunchi de „frine“, care împiedecă atingerea pozitivă a non-imediatului sau a misterului. E locul să subliniem prin urmare, că stilul apare la intersecția a două finalități. De o parte omul crede că prin plăsmuiri stilistice izbutește să întruchieze, să reveleze misterele, și să depășească astfel efectiv imediatul. Cert, stilul înseamnă o încercare de a depăși imediatul, dar în același timp stilul reprezintă, prin categoriile de temelie, și o frână abătută asupra omului în setea sa de a converti misterele. În măsura în care stilul posedă semnificația unei depășiri a imediatului, el înseamnă și un izolator, care ne desparte de mistere și de absolut. Acest antagonism interior de finalitate, al stilului, e desigur de-

¹ Glăditorul și misticul răsăritean Dionisie Areopagitul (anul 500) a numit pe Dumnezeu incidental „cel fără de nume“, „anonimul“. Concepția noastră despre Marele Anonim diferă însă fundamental de concepția Areopagitului. A se vedea *Cenzura transcendentă* (1934) și *Diferențialele divine* (1940).

concertant. Să nu ne lăsăm însă înspăimîntați de aspecte antinomice. Să privim situația bărbătește, într-un mare și cosmic ansamblu. Vom înțelege atunci degrabă un fapt esențial, vom înțelege anume că, numai datorită acestei duble finalități a stilului, *poate fi salvat destinul creator al omului*. Marele Anonim se pare că vrea să țină pe om în permanentă stare creatoare, de aceea se acordă omului perspectiva și posibilitatea de a depăși imediatul prin întruchipări stilistice. De notat este însă că, prin aceleași cadre stilistice i se pun omului ca un fel de frine, care îl împiedcă de a crea pe plan absolut, adică de a recrea misterele. Marele Anonim a înzestrat pe om cu un destin creator, dar prin frinele transcendente el a luat măsura ca omul să nu i se poată substitui. Creația de cultură o înțelegem deci ca un fel de compromis solicitat de conflictul virtual dintre „existența umană”, însăși, și „Marele Anonim”. Categoriile abisale, stilistice, sunt momentele decisive în constituirea unui asemenea compromis. În fiecare ins creator sau părtaș la un climat cultural, în fiecare popor, în fiecare regiune culturală, în fiecare epocă, acest conflict virtual între existența umană și Marele Anonim se rezolvă printr-un alt compromis. S-ar putea chiar afirma că, sub unghi spiritual, personalitatea individuală sau etnică consistă în găsirea unui compromis special între „existența umană” ca atare, și „Marele Anonim”. — Cu aceasta viziunea noastră, despre semnificația ultimă a stilului, s-a rotunjit. Concluzii accesorii? Marele Anonim e suprastilistic; absolutul n-are stil. Omul rămîne pe dinafară de mistere, de absolut, tocmai prin ceea ce i se comunică convingerea că el le ajunge și le revelează: prin stil. Totuși stilul rămîne suprema demnitate a omului, fiindcă prin creație stilistică omul devine om, depășind imediatul; prin plăsmuiri de stil omul își realizează permanentul destin creator, ce i s-a hărăzit, și-și satisface modul existențial, ce-i este cu totul specific. Stilul, cu rădăcinile în categoriile abisale, este mijlocul prin care Marele Anonim asigură de o parte destinul creator al omului, și prin care Marele Anonim se apără de altă parte, ca omul să i se substituiască. Veleitatea omului de a i se substitui Divinității, veleitate, la care se face înflorită și poetică aluzie în unele mituri, nu are în fond nici o consecință, deoarece singura cale, pe care omul încearcă să i se substituiască, reprezintă totodată și piedeca definitivă. Stilul, care sub unghi uman înseamnă singura depășire posibilă a condițiilor imediatului și suprema satisfacție dată capacității noastre existențiale, este totodată și o

frină transcendentă. Semnificația metafizică, ce-o atribuim stilului și culturii, acest sens ultim, nu s-ar putea spune că nu e recomfortant pentru spiritul nostru. Această semnificație conferă un rost, un *tîlc*, tocmai *relativității* produselor și plămăuirilor umane. Stilul nu poate fi absolut. „Stilul absolut“ e o contradicție *in adjecto*; în faptul stil se întretaie două rînduiri: una este aceea a destinului uman, pus în slujba creației și a transcenderii; cealaltă este aceea a Marelui Anonim, care se apără și reglementează. Stilul poate fi privit ca o aspirație înfrînată spre revelație absolută. O aspirație la absolut este stilul prin luminoasă vrednicie umană; înfrînarea vine din inițiativă transcendentă, sar din marea grijă boltită peste noi.

Privitor la creația culturală au circulat pînă acum două feluri de teorii: unele de nuanță naturalistă, altele de nuanță idealistă. Poziția metafizică, pe care am ocupat-o, ne permite o atitudine critică față de toate teoriile existente. Vom supune unui examen teoriile extreme, reprezentative pentru clasa lor.

În psihologia contemporană, cu deosebire în psihanaliză, se face caz, cu mult aparat publicistic, de o teorie, care aduce creația culturală (artistică, filosofică, etc.) în legătură cu pierderea și redobîndirea echilibrului psihic. Creația culturală ar fi menită să restabilească un echilibru psihic alterat din diverse pricini, și ar izvorî din necesitatea acestei restaurații psihice. Cum urmează să fie înțeles un asemenea proces de echilibrare, ne vor vădi-o detaliile teoriei. Iată anexele suplimentare: psihanaliza arată că în anume cazuri restabilirea echilibrului psihic, pierdut, se realizează paradoxal prin fixarea subiectului uman într-o boală psihică. „Creația culturală“ și „boala“ ar fi deci, după psihanaliști, două soluții alternante pentru redobîndirea unui echilibru pierdut. În consecință psihanaliza înclină să vadă creația culturală ca un echivalent al unor anumite boale, iar anume boale ca un echivalent al creației culturale. Precum se remarcă, ne găsim în fața unei teorii construite după criterii și în perspective cu totul medicale. Nu e de mirat că în asemenea perspectivă creației culturale i s-a putut atribui și o funcție terapeutică. Teoria aduce în sprijinul ei drept confirmări experimentale cazuri concrete de bolnavi, care s-au vindecat, fiind îndrumați spre creația culturală (rețeta Jung îndeosebi). Că există asemenea bolnavi vindecabili prin îndrumare spre creație — nu poate fi tăgăduit. Teoretic însă împrejurarea nu este atît de concludentă, cum le place psihanaliștilor să o prezinte. Interpretarea teoretică, ce se dă

faptului în cercuri psihanaliste, ni se pare hotărît prea medicală. În cele din urmă nu este de loc de mirat că anume bolnavi se vindecă prin creație, căci destinul firesc al omului este, după cum am arătat, creația, sau cel puțin participarea la creație. Creația este expresia modului însuși de a exista al omului, mod declarat grație unei mutațiuni ontologice. A scoate pe om din acest destin înseamnă o abatere, cum nici nu se poate alta mai gravă, de la o rinduială dată. Teza e valabilă pentru om în genere. Cu atât mai mult teza va fi valabilă pentru indivizii aleși; a scoate din acest destin pe un ins, predestinat prin geniul sau talentul său creației, înseamnă desigur a-l pune într-o situație absurdă și nefirească. Să ne mirăm că se va îmbolnăvi? Readus la destinul creator, un asemenea ins se poate realmente vindeca. De ce? Fiindcă înainte i-a fost alterat într-un fel chiar destinul. Există oameni cu destinul bolnav, alterat. Pentru aceștia, neapărat, creația poate avea o funcție terapeutică. De aici nu se poate însă de loc deduce că funcția creației în genere ar fi de natură terapeutică. Creației îi revine o funcție terapeutică în chip cu totul accidental. Aspectele periferiale și întâmplătoare nu pot fi însă prefăcute în perspectivă metafizică. În esență, creația nu e chemată să „vindece”. De asemenea creația nu poate fi privită nici ca un mijloc pentru dobândirea unui echilibru psihic pierdut. Creația e chiar destinul normal al omului, datorită căruia omul este ceea ce este. Omul nu ni se pare cu orice preț menit echilibrului, dar el e menit creației cu orice risc. Situația ni se pare deci tocmai inversă celei pretinse. În adevăr, prin mutațiunea ontologică ce are loc în el, omul părăsește definitiv o stare de echilibru animalic-paradisic și se lansează în *existența într-un mister și revelare*, plină de primejdii, turburătoare, dinamică, creatoare. Că perspectiva psihanalitic-medicală nu atinge esența funcțională a creației culturale, rezultă de altfel și dintr-un alt argument foarte simplu. E un fapt că valoarea creațiunilor culturale nu e judecată după criterii terapeutice sau de echilibristică psihică. Creațiile culturale nu sunt socotite mai mult sau mai puțin valoroase după efectele lor vindecătoare sau după posibilitățile lor de a echilibra pe candidații la boale psihice. *Ori aceasta ar trebui să fie în adevăr un criteriu de apreciere*, dacă creația culturală ar însemna, în esența ei, redobândirea unui echilibru psihic, sau dacă ea ar fi echivalentul, prin alternanță, al unei boale. Dar creațiile culturale, precum se știe, sunt judecate și cîntărite după criterii *imaneente* lor. În constituția, veșnic primenită, a aces-

tor criterii intervin *categoriile abisale*, stilistice, adică tocmai niște factori, care sunt structural întrețesuți în destinul creator al omului. Împrejurarea, prin nimic escamotabilă, că întruchipările culturale sunt judecate după norme imanente lor, autonome, constituie o dovadă peremptorie că creația culturală nu poate fi în esența ei adusă în legătură cu altceva decît cu însuși destinul creator al omului. Orice alt aspect e periferial sau întâmplător. Creația culturală (artistică, filosofică, etc.) nu poate fi privită ca derivînd din alt spirit decît din acela al revelației însăși. Acest apetit e de natură originară, ireductibilă, o condiție prealabilă a omului ca om, și într-un chip prezent în orice ins, dacă nu altfel cel puțin ca nevoie de a participa la creația celorlalți și la o atmosferă unanimă. Izbucnește în acest apetit destinul uman prin excelență, acea mutațiune ontologică, datorită căreia omul devine om, adică: existență în mister și pentru revelație. Toate încercările naturaliste de a deriva atitudinea creatoare din nevoi, precum aceea de echilibru, de compensație, de cheltuire de energie prisoselnică, de satisfacere a unor dorințe refulate, etc., etc., cad alături de fenomen, sau pătrund cel mult pînă la periferia lui. Nici una din încercările naturaliste nu vrea să ia act de o împrejurare, fundamentală totuși: creațiile culturale sunt dominate de o matrice stilistică, fiind structurate pe calapoade abisale, care-și fac pe urmă loc și în cîntărirea creației ca „valoare“. Încercările naturaliste, recurgînd la factori de explicație, care țin de condițiile *biologice* ale omului sau în caz extrem de tehnica *echilibristicii psihice*, introduc în chip fatal criterii de apreciere a creației în fond cu totul străine de aceasta. Singurul punct de vedere just este acela de a aduce creația culturală exclusiv în legătură cu însuși destinul creator al omului, cu modul său existențial și cu nimic altceva. Faptul, că toate creațiile culturale sunt judecate potrivit unor norme *imanente* lor, este un argument decisiv, că în om s-a produs cu adevărat o mutațiune ontologică, datorită căreia creația este simplu numai expresia unui mod specific de a exista.

Celălalt grup de concepții despre cultură e alcătuit din cele idealiste. Exemplarul culminant ni se îmbie în filosofia lui Hegel. Nu va fi lipsit de interes să ne precizăm poziția și față de hegelianism. După Hegel cultura este realizarea spiritului absolut, sau întoarcerea Ideii la sine însăși. Etapele culturii istorice, sau după regiuni, ar fi tot atîtea faze în evoluția dialectică a ideii însăși, a Logosului Divin. Omul și creațiile sale se sub-

stituiesc, după concepția hegeliană, pînă la identificare, Divinității. Omul este marea șosea a Divinității, sau a rațiunii universale. În filosofia culturii, pe care am expus-o în diverse lucrări, vorbim și noi incidental despre un „noos“. Un examen comparativ arată însă că acest noos nu are nimic comun cu logosul hegelian. Ca substrat al unui stil (sau al culturii) noi admitem ceva ce s-ar putea numi „noos“, dar aci e vorba despre un dublet al noosului conștient; aci e vorba despre un *noos inconștient cu totul altfel structurat*, decît cel conștient. Prin termenul „noos inconștient“ noi delimităm, doar descriptiv, o complexitate de structuri funcționale, discontinue: adică „matricea stilistică“ sau „categoriile abisale“. Filosofia hegeliană se găsește în orice caz cu totul în afară de aria acestor diferențieri. Tîlmăcite în grai hegelian stilurile ar fi etapele succesive, pe o linie ascendentă, ale unui logos dinamic suveran, sau autorealizările tot mai înalte și mai complexe ale Divinității. După concepția noastră, stilurile reprezintă, pe plan metafizic, tot atîtea cadre prin care spiritul uman încercă să reveleze misterele, dar și tot atîtea frîne transcendente, adică tot atîtea autoapărări ale Marelui Anonim față de aceste încercări umane. Noosului inconștient îi revine deci în concepția noastră o funcție pe cît de revelatoare, pe atît de izolatoare. Prin categoriile abisale (noosul inconștient) cu care suntem inzestrați, Marele Anonim ne ține la rodnică distanță de sine însuși, și de toate marile și măruntele mistere. Privind stilurile, nu putem concepe deci o superioritate categorică a unuia față de altul și nici vreo legătură, pe o unică linie ascendentă, între ele. *Sub unghi metafizic stilurile sunt echivalente.*

Notăm în afară de deosebiri profunde și de viziune totală, amintite, și unele deosebiri de amănunt. De ex.: Hegel închipuie logoul, ce se realizează în istorie și în cultură, structurat în analogie cu urzilele formale ale conștiinței umane. Etapele și momentele acestui logos sunt, după concepția hegeliană, „idei“, care toate vor figura ca momente constitutive și în conștiința umană. După teoria noastră noosul inconștient, această etichetă pusă să denumească funcții abisale, este urzit din cu totul altfel de elemente decît cele ale conștiinței. După părerea noastră noosul conștient și noosul inconștient sunt contrapunctic sau mai bine-zis para-corespondent, *dizanalogic, structurate*. Numai în acest chip noosul inconștient dobindește în genere o virtute explicativă. Ipoteza noosului inconștient ar rămînea altfel inoperantă. Să mai amintim că pe plan metafizic a vorbit cu masivă insistență și

Ed. v. Hartmann despre un „inconștient“. Dar Hartmann concepea inconștientul în perfectă analogie structurală cu elementele ideative ale conștiinței. De aceea inconștientul are la Hartmann încă tot numai un aspect liminar și de vid global. Hartmann nu și-a făcut încă drum pînă la o concepție pozitivă și cu adevărat rodnică despre inconștient. Cît privește structura inconștientului Hartmann s-a oprit definitiv, naiv satisfăcut, la ceea ce oferă conștiința. Inconștientul operează, după Hartmann, exact cu aceleași idei ca și conștiința. După Hartmann între inconștient și conștiință ar exista doar o deosebire de... lumină, adică de mod, dar nu de structură. Acesta este motivul, care i-a zădărnicit descoperirea „categoriilor abisale“, sau a matricii stilistice, descoperire, ce ne aparține în întregime.

Încercînd în cele de mai înainte să dăm o viziune metafizică despre semnificația ultimă a stilului și a culturii, sau despre destinul creator al omului, nu am putut ocoli cu totul unele imagini, care sunt mai mult de natură mitică, decît filosofică. Am fost nevoiți să recurgem la asemenea ciudate imagini, fiindcă n-am găsit alt grai mai potrivit, pentru a comunica cititorilor un gînd ce s-a închegat în noi, dincolo de exigențele noastre științifice, ca să zicem așa. Să nu uităm însă că în orice viziune metafizică, se amestecă asemenea poate prea vii imagini mitice. Pe podișuri metafizice gîndirea încetează adesea de a fi filosofie, devenind ceea ce mai potrivit s-ar putea numi „mitosofie“. Există desigur o enormă risipă de sensuri, de noime, de gînduri liminare, de pre-simțiri, care nu îngăduie o formulare la rece, pur conceptuală. Pe la aceste răspîntii clarobscur, filosoful devine mitosof. Nu am ținut să rostim cu această propoziție o scuză. Dimpotrivă; noi credem foarte mult în mituri și în virtuțile lor tainic revelatoare. Vrem numai să ni se recunoască o permanentă grijă de auto-control. Dacă ne-am lansat și ne mai lansăm din cînd în cînd în mitosofie, nu e mai puțin adevărat că pe aceste drumuri am umblat întovărășiți totdeauna de conștiința deplină a sacrei crime.

IMPASURILE DESTINULUI CREATOR

În studiul de față, conceput pe diverse planuri, am încercat să precizăm alvia și condițiile destinului creator al omului. „Destinul creator“ — iată o expresie, de care actualmente se cam abuzează în publicistica eseistică. Ca orice expresie căzută pradă frazeologiei cotidiene, ea circulă investită cu o semnificație negrăit de ștearsă. Expresia, și tainele ei, sunt frecventate mai virtos de un anume foiletonism alimentat de pasiunea incertului. Expresia e în adevăr vagă prin ambele componente. Atît cuvîntul „destin“, cît și epitetul „creator“ sunt termeni încărcăți de oarecare mitologice aduceri-aminte și atît. Expresia va putea să lege, prin valențele ei, doar disponibilitățile lirice ale unui anume public. Gîndirea filosofică reclamă însă obiecte de contururi mai încheigate și mai precise, și repudiază semnificațiile, care șovăiesc fără izbăvire între imperiul umbrelor și lumea făpturilor. Ne-am străduit, pe cît ne-a fost cu putință, să dăm expresiei despre „destinul creator“ o structură mai vîrtoasă și chiar muchi de cristal, și ne-am făcut aproape un punct de onoare să nu o întrebuițăm, decît după ce vom fi expulzat de pe teren toate umbrele. Am cîntărit cu băgare de seamă greutatea posibilă a cuvintelor, iar hîrtiei cu prețul asigurat doar de pretențioase efigii, am căutat să-i procurăm o acoperire în aur. „Destinul creator“ al omului îl înțelegem înainte de toate ca o traiectorie spirituală în urmărirea unei statornice ținte, care i se refuză. Actul creator, veșnic reluat, în care se complace acest destin, vrea să fie în fond un act revelator, dar acest act, de intenție revelatorie, e permanent redus de rezistența unor anume maluri. Actul creator nu-l privim așadar ca o simplă, neîntreruptă, și irațională irupție de inedit, sau ca act intercalat gratuit într-o necurmată devenire, așa cum de la Heraclit incoace diverși gînditori înclină să-l vadă. Am făcut inadins abstracție de toate acele aspecte ale actului creator, datorită cărora acesta apare ca o simplă „etapă“, în eterna durată, și ca nimic altceva. Actul creator al spiritului uman posedă o demnitate specială: aceea de a ține loc de act revelator.

Destinul creator al omului îl vedem într-un fel complicat, ca o întretăiere paradoxală de finalități. Destinul creator e o urzeală, ale cărei configurații se profilează pe diverse planuri. Destinul creator se vedește, prin actele sale, ca o magnific-deficientă împlinire a unei făgăduinți, pe care omul și-o face în clipa cînd devine „om“, și care durează atîta timp cît omul rămîne „om“. Destinul creator despre care vorbim este, sub latura sa pozitivă, expresia unei adînciri native a însuși modului de existență al omului. Destinul creator al omului a fost declanșat printr-o *mutațiune ontologică*, ce s-a declarat în el din capul locului. Deficiența însăși a acestui destin poartă pecetea supremului preț, întrucît e mărturia unei finalități transcendente. (A „exista întru mister și revelare“ înseamnă calitativ cu totul altceva decît „a exista în lume“ pur și simplu. Datorită întîiului mod de existență, omul se lansează într-un destin creator de intenții revelatorii; prin forța celui de al doilea mod de existență omul biologic ar rămîne permanent atașat la ceea ce este „dat“.) Destinul creator al omului, decurgînd sub latura sa pozitivă, dintr-o mutațiune existențială, este, prin latura sa negativă și mai secretă, de așa natură că trebuie să-l imaginăm ca și cum ar rezulta dintr-o rezistență activă și organizată, pe care i-o opune „misterul“. Rezistența supremă, ce intervine, punîndu-i limite prin „frinele transcendente“ (categoriile abisale), împrumută destinului creator al omului o înfățișare tragică și magnifică în același timp. Caducitatea heraclitiană sau simpla „devenire“ nu sunt în stare să confere existenței umane un asemenea turburător aspect. Simpla caducitate sau simpla devenire împrumută destinului uman fie un aspect elegiac, de veșnică toamnă cu frunze iremediabil căzătoare, fie un aspect optimist de necurmat crescîndă auroră. Tragic și măreț, cu adevărat, ne apare destinul creator numai cînd îl concepem situat între impulsuri opuse, mînat și susținut interior de un puternic antagonism de finalitate. Mutațiunea existențială, o dată declarată în om, acesta e promovat pe o linie irevocabilă, unde toate încercările sale ar putea face concurență Marelui Anonim, dacă ele nu ar fi stăvilite de permanente *frine* „de dincolo“. Acestea sunt așadar coordonatele și termenii destinului creator și ale șanselor umane: „existența întru mister și revelare“ și „frinele transcendente“. În spațiul îngăduit de ele se împletește, se urzește, pe o muche singulară în lume, destinul prăpăstios-pri-vilegiat al omului. Suntem așa de mult robii acestui destin interior, încît orice încercare de a-l corecta nu face decît să agra-

zeze situația. Orice tentativă de a ocoli, într-un fel sau altul, antinomia interioară, duce la impasuri și mutilează acest destin, fără de a-i găsi o soluție mai avantajoasă. Încercările de acest fel sunt echivalente pe plan spiritual ale automutilărilor fizice săvârșite pentru a fi scutit de confruntarea unei primejdii. Vom atrage luarea-aminte asupra citorva din impasurile, în care poate să ajungă omul, când nu-și respectă îndeajuns destinul, și încearcă inutil să evite antinomia lăuntrică sau să-și simplifice, raționalizant și neînțelegător, situația.

Impasurile tipice, în care poate să ajungă destinul creator al omului, se pot deduce chiar din aspectele actului creator, căci oricare din aceste impasuri nu însemnează altceva decât reducerea actului creator, în chip unilateral, la unul sau câteva din aspectele sale constitutive. Vrem să spunem că impasurile rezultă dintr-un anume „purism“, uneori mai radical, alteori mai puțin radical, dar totdeauna rău înțeles. Care sunt așadar aspectele fi-rești ale creației de cultură? Creația de cultură:

1. este act „creator“;
2. de intenții „revelatorii“ în raport cu transcendența sau cu misterul;
3. utilizează imediatul ca material (metaforic);
4. depășește imediatul prin „stilizare“;
5. și se distanțează de transcendență (de mister) prin frinele stilistice și datorită metaforismului.

Toate aceste aspecte *împreună* fac actul uman creator de cultură. Adesea însă, din neînțelegere, actul creator a fost mutilat, fiind redus la unul sau câteva din aspecte.

1. *Transcendentomania*. Transcendentomania e o manie, care face din cînd în cînd ravagii în domeniul culturii în general, sau uneori numai în unele sectoare și zone ale acesteia. Impasul rezultă din împrejurarea că omul condamnă uneori orice act creator, dată fiind imposibilitatea de a revela în chip *absolut* transcendentul. Vom lămuri impasul cu exemple istorice. Se cunoaște din istoria imperiului bizantin adversitatea dintre iconoclaști și iconoduli, degenerată de atâtea ori în grave lupte și excese, care răstimp de multe decade au scuturat din temelii împărăția. Unii împărați bizantini, de singeroasă pomenire, îndurînd, poate fără a-și da bine seama, înriuriri asiatice-arabe, au găsit de cuviință să proclame, că închinarea la icoane (decî implicî și plămuirea lor) ar păcătui, nici mai mult nici mai puțin, decît împotriva ideii supreme că transcendentul e mai presus de orice forme și imagini.

Crezind fapta lor pe plac dumnezeiesc, acei împărați au condamna icoanele, rostind aspre opreliști și nu au șovăit să dezlănțuiască acțiune de proporții absurde, întru decimarea sau chiar exterminarea închinătorilor la chipuri plătuite. Pe motiv că orice imagine e exterioară și degradează misterul suprem, adică în numele unei transcendențe pure și invulnerabile, iconoclasmul pune astfel sub interdicție destinul revelator-creator al omului. Iconoclasmul a însemnat o încercare de raționalizare unilaterală a situației umane. Ori, fixarea imutabilă a omului asupra unei transcendențe inaccesibile și inconvertibile în plăsmuiri, nu e mai puțin sterilă decât fabuloasa fixare a buricului ca metodă ascetică întru atingerea desăvârșirii. Iconoclasmul, cu brutalitățile proprii oricărui purism, revine în ultima analiză la o atitudine anticulturală spre marea glorie, fals înțeleasă, a lui Dumnezeu. O orientare unilaterală sub egida misterului inaccesibil despoaie plăsmuirile omului de orice valoare și anulează cu aceasta destinul creator. Când iconoclasmul a fost înfrint pentru totdeauna în imperiul bizantin prin intervenția unei bazilise, plină de grația firescului, când s-a revenit adică la bucuria nestinjenită și la libertatea de a întruchipa misterele, a învins parcă însuși spiritul originar, aplecat spre plăsmuiri sensibile, al vechii Elade asupra transcendentomaniei. Dar nu mai puțin, și tot atunci, a triumfat de fapt însuși destinul creator al omului, vremelnic și singeros zăgăzuit printr-o încercare, prea purist gândită, de simplificare. Adversitatea calvină-protestantă, față de plăsmuiri, față de reprezentări, amintește pe aceea a iconoclaștilor. De această adversitate iconoclastă se resimte îndeobște orientarea apuseanului contaminat de calvinism. Se știe că în regiunile atinse de un climat calvin oamenii în general acordă un acut interes vocațiunii practice, profesionale. Această prioritate acordată profesiunii față de creația culturală e perfect explicabilă la niște oameni, care sunt puși în situația de a alege între orientarea radicală spre transcendent sau profesiune. Oamenii, care nu pot trăi în absolut, adică majoritatea zdrobitoare, se vor hotări să trăiască pentru profesiune. În climatul calvin nu sunt luate în serios decât sau grația divină, transcendentul, revelația absolută, sau trăirea într-un imediat și întru succesul pragmatic. Acest climat nu priește destinului creator uman ca atare, acesta fiind privit ca un amestec ibrid și impur de planuri, ca trăire în mînciună păgînă. Actualmente teologia dialectică, mergînd pe urme calvino-protestante și prin ogașe kierkegaardiene, a întins iarăși coardele

sufletului uman pînă la plesnire. Teologia dialectică supune viața spirituală a omului unei judecăți după criteriile inumane ale revelației absolute și divine, cerind oamenilor hotărîrea supremă: „sau-sau”. Și cum în fața acestei alternative, omul nu e decît om, teologia dialectică e dispusă să aștepte totul de la *grația divină*, dar nimic de pildă de la viața întru *cultură*. Teologia dialectică se complăce într-o atitudine de completă decepție față de cultură. Dar deziluzia aceasta nu e decît rodul unei fixări unilaterale asupra absolutului. Concepția noastră despre „frinele transcendente” ne interzice însă măsurarea omului cu măsuri divine. Omul, fiind limitat oarecum prin intervenția activă și organizată a transcendentului, e clar că el nu poate fi măsurat decît cu propriile sale măsuri, iar nu cu ale transcendentului. Omul și plămuirile sale trebuiesc cîntărite după criterii, care se desprind din existența specific umană. Transcendentomania e anihilantă și inoportună. Fixarea unilaterală asupra misterului, transcendent ca atare, duce în chip fatal la iconoclasism și la fobie culturală.

2. *Imediatomania*. „Imediatul”, cu obiectele sale, sensibile, concrete, trăite, se integrează neîndoios în actele creatoare de cultură ale omului; el se integrează anume ca furnizor de material, de material în sens larg metaforic, în vederea revelării unui mister. Cert e că actul creator nu se poate scuti de oficiile și de asistența imediatului. De aici nu urmează însă că spiritul uman ar avea dreptul să prefacă imediatul în orizont unic și definitiv al său. Nu mai puțin piezișă decît vasalitatea față de transcendență, poate să devină și fixarea unilaterală asupra „imediatului” dat, al lumii și al vieții. Trăirea întru și pentru imediat duce pe altă cale, și pornind oarecum de la celălalt capăt, la aceeași negare a existenței umane întru mister și revelare, adică tot la o negare a destinului creator. În chip normal materialul concret și imediat al sensibilității și trăirii noastre nu e decît material, material care servește la plămuiți de intenții revelatorii, în cadre stilistice, dar care nu poate fi scop în sine. Însăși existența specific umană, adică existența întru mister și revelare, depășește efectiv imediatul, aservindu-și-l. A te fixa asupra imediatului ca scop în sine, însemnează a suprima dinamica subterană a matricei stilistice și a te sustrage chemării revelatorii. Vom recunoaște însă numaidecît că o fixare absorbantă asupra imediatului nici nu e cu putință omului, decît ca un inefectiv postulat teoretic. Acest postulat a izbutit totuși să deruteze, întrucitva și vremelnic, pe anume creatori de cultură. Epocile, de derută provocată de aplecarea

pasionată asupra imediatului, se caracterizează prin dezagregare stilistică și prin anarhie spirituală (partea doua a secolului a XIX-lea). În această jumătate de secol s-a dat largă urmar chemărilor de sirenă ale imediatului. Dacă realizarea postulatului ar fi fost posibilă, orientarea ar fi dus la o deosebit de gravă mutilare a posibilităților spirituale. Orientarea nu s-a putut schița în realitate decît ca o „tendință“, și totuși rezultatele au fost destul de dezastruoase. Exemple de orientare spre imediat se pot cita destule. Ceea ce s-a numit de pildă „impresionism“ în artă „empirism pur“ în filosofie și știință, sau psihologismul bergsonian, reprezintă asemenea încercări. Știm că pictorul Monet s-a străduit, în numele imediatului ca postulat suprem, pentru o pictură a nuanțelor imperceptibile, a vaporosului, a luminii, el a dezmaterializat universul în avantajul valorilor imediate ale impresiei, ce se înfiripă proaspătă, și de nimic alterată, pe retina ochiului. Se pune însă întrebarea, dacă impresionismul a izbutit cu adevărat să capteze imediatul. După părerea noastră încercarea rămîne problematică. Imediatul nu poate fi în nici un fel cojit de toate acele sporuri nonimediate, pe cari i le adăogăm, fără să știm și fără să vrem. Imediatul e ca ceapa cu nenumărate coji a lui Peer Gynt. Imediatul nu e susceptibil de a fi redat ca extract pur. Școala impresionistă s-a căznit, cu toată rîvna imaginabilă, să purifice imediatul de orice adaos așa-zis „fals“, „neautentic“. Impresionismul s-a oprit la senzația nervului, la moment, la luminozitate și vaporozitate; el a desființat volumul precis, masa, greutatea, materia, timpul. Însemnează însă această desființare și desubstanțializare o captare efectivă a „imediatului“? Monet nu a uniformizat și nu a simplificat oare prea mult imediatul, reducîndu-l la luminozitate și vaporozitate, nu a intercalat el prin această simplificare un paravan, care de fapt îl izola de imediat? Să amintim de pildă că școala futuristă, dintr-o înrudită setede a cuceri imediatul, s-a oprit la impresia „subiectivă“, în care frînturile realității se amestecă haotic și dinamic. Ce e așadar imediatul? Vaporozitatea încă orînduită în spațiu a lui Monet, sau dinamismul haotic al unora dintre futuriști? Întrebarea rămîne fără răspuns, și cu aceasta impasul se demască singur. Artistul, care vrea să reducă actul creator la reproducerea imediatului, va ajunge la un moment dat să înțeleagă, că încercarea sa e inutilă și că el s-a afirmat tot timpul de fapt ca un creator „fără de voie“. Exemplele citate, spre a ilustra fixarea asupra imediatului, nu figurează numai ca niște simple curiozități în istoria artelor.

Nu, aceeași tendință se manifestă și în alte domenii. Filosofia de x. s-a angajat și ea, paralel cu arta, în marea vinătoare asupra imediatului. Gînditorul și fizicianul Mach a descompus universul în senzații coordonate și a repudiat construcțiile atomismului, concepția energetică și chiar ideea de substanță, ca o mitologie nedemnă "pentru un om de știință. La fel Bergson a încercat să acă procesul întregii filosofii în numele „datelor imediate“. Bi-anțul definitiv al tuturor acestor încercări a fost o decepție. S-a constatat anume că așa-zisul „imediat“ e totdeauna o năluca în straie, ce nu-i aparțin, dar fără de care năluca rămîne invizibilă. Gogorița imediatului (unii îi mai spun pretențios, și găunos, și *autenticul*) a intervenit astfel, ca un postulat steril, în felurite chipuri, pentru a abate pe om de la destinul său creator. Destinul creator, în toată amploarea și complexitatea aspectelor sale, se manifestă însă *autentic* numai cînd are la bază impulsurile subterane ale unei *matrici stilistice*. Cît de neputincioase au rămas intervențiile imediatului în istoria spiritului ne-o dovedește luminos împrejurarea că toți cei ce au voit să prindă imediatul n-au făcut decît să se abată de la el. Ca extract pur „imediatul“ a fost, este și va fi o utopie. Nu e mai puțin adevărat că printr-o fixare asupra imediatului ca postulat, omul își retează, sau cel puțin încearcă să-și rezeze orizontul specific uman. Sunt posibile mai multe feluri de dezrădăcinări. Cîteodată dezrădăcinarea păcătuiește împotriva patriei și a singelui. Cîteodată împotriva trecutului, a tradiției și a peisajului. Cea mai gravă dezrădăcinare este însă aceea, care te smulge din orizontul misterului și te azvirle în orizontul imediatului. Imediatul e predestinat unei singure slujbe: el nu poate fi decît un mare izvor de material, utilizabil în tansfigurările creatoare. A te opri definitiv în fața imediatului ca scop, însemnează a îmbrînci destinul uman într-un impas, vremelnice ce-i drept, dar impas.

3. *Creația fără obiect*. De o altă mutilare a actului creator se fac vinovați aceia, care, în dorința de a revela transcendentul (misterul), înțeleg să facă totală abstracție de imediat, și să refuze oficiile metaforice ale acestuia. Acest impas ni s-a recomandat sub titlul solemn al „creației fără obiect“. Mai acum vreo douăzeci și cinci de ani pictorul rus Vasile Kandinsky formula programul unui nou gen de pictură. Noul născut era „pictura absolută“ sau „pictura fără obiect“. Teoria picturii absolute era incontestabil interesantă, mai interesantă în orice caz decît realizările artistice ilustrative. Teoria a avut și darul de a stîrni numeroase

dezbateri, care țin totuși mai mult de regiunile filosofiei decît de ale artei. Trebuie totuși să i se recunoască lui Kandinsky eroismul traiectoriei străbătute. El a rămas credincios pînă la urmă artei fără obiect. Influența sa a fost remarcabilă, avem însă impresia că flăcările dezlănțuite ale picturii fără obiect au atins mai mult arta decorativă, decît pictura însăși. Ce vrea în fond Kandinsky? El cere să exprimi de exemplu sentimentul „dimineții” fără a picta și cocoșul care cîntă. Numai prin colori și forme primare, cum ai crea o simfonie! E posibilă o revelare a misterului, ocolind total obiectele imediate? Precum am văzut, în studiul de față, creația este încercarea de a revela un mister; ea nu e deci niciodată fără obiect; obiectul ei e misterul. Mijloacele de revelare: materialul lumii imediate și stilizarea, pe temeiul unor categorii abisale! Că revelarea unui mister nu trebuie încercată neapărat cu ajutorul obiectelor complexe ale realității sensibile, ca atare, ni se pare de la sine înțeles. Dar, în ultima analiză, de substanța și de metaforicul lumii sensibile nu te poți lipsi, oricîtă isterică oroare ai avea de obiectul Din lumea obiectelor nu ne este dat să evadăm; misterul e revelabil numai metaforic, adică prin elemente indirecte, pe care ni le pun la dispoziție tocmai obiectele lumii sensibile. Curios e de altfel că teoria despre „creația fără obiect” e contrazisă chiar de pictura lui Kandinsky. Un artist face artă, nolens volens, spre a revela misterul cosmic. Metafora kandinskiană ocolește, ce e drept, obiectele mai complexe ale lumii umane și cele de toate zilele, dar în schimb metafora kandinskiană se constituie din elemente mai rare, care amintesc obiectele periferiale ale experienței umane. Kandinsky a trecut prin felurite faze. Uneori el alcătuiește compoziții de colori și forme, care amintesc explozii stelare sau cine știe ce divin joc de artificii, altădată el face uz de forme și colori furate faunei și florei primare ale fundurilor de mare, ființelor unicelulare sau meduzelor de transparentă irizantă, alte dăți pictorul se refugiază între forme geometrice elementare, care par o ilustrație la o secretă, orică viziune pitagoreică. În ultima fază Kandinsky (ca și Picasso, probabil amîndoi sub influența lui Arp) se oprește de preferință lingă formele embrionare ale vieții, inspirîndu-se parcă din tratate de anatomie și embriologie. În realitate Kandinsky nu creează fără obiect. Acest „fără obiect” e numai un postulat, și confuz și iluzoriu, al teoreticianului. Kandinsky încearcă să reveleze misterul cosmic prin metafore împrumutate din lumea sensibilă; el operează de predilecție cu formele primare

și elementare ale vieții și ale geometriei. Dar dacă atât creația sa are un obiect, cât și mijloacele de revelare ale sale sunt de natură „obiectivă” (de la periferia experienței), de ce acel postulat derutant impus artei prin lozinca „fără obiect”? Și dacă așa-zisa „pictură fără obiect” frecventează formele *primare*, de ce repudierea formelor și a obiectelor mai *complexe*?

4. *Creația ca simplă visare*. Superrealiștii propun, în manifestul și prin practica lor artistică, un mod special de a crea visarea. Superrealismul, analizând actul creator, ignoră voit tot complexul de aspecte ale acestuia și încearcă să-l reducă la aspectul pur „creator”. Nu mai e vorba nici de intenții revelatorii, nici de transcendență, nici de imediat, nici de stil. Actul creator „pur” ar fi identic cu procesul visării, sau cu acel proces al mărturisirilor, cunoscut din ședințele psihanalitice. Superrealistul se ține departe de orice autocontrol, și în această stare de visare, el dă drumul gilgitului psihic. Superrealismul confundă „actul creator” cu „visul”. Într-un alt capitol al acestui studiu am arătat că între „vis” și „act creator” este o diferență profundă de substrat și de structură. În actul creator intervin în chip constitutiv: intenția revelatorie și categoriile abisale, cu care „visul”, ca atare, n-are nici un contact. În modelarea unui vis pot să intervină tot felul de factori, este însă sigur că în acest proces nu intervine niciodată o așa-zisă „matrice stilistică”. Programul superrealist și teoria actului creator ca „visare” se întemeiază deci pe una din cele mai grave confuzii, ce se pot face.

5. *Manierismul*. Anihilantă pentru destinul creator ni se pare și fixarea, cu intenții de statornicire eternă, asupra unui „stil”. Când un *anume* „stil” este privit ca un pervaz *definitiv* de manifestare, omul creator apucă pe o cale înfundată și cade în manierism sau în pseudocreație. Orice stil, fiind deopotrivă expresia unei revelări, ca și expresia unei rezistențe active pe care ne-o opune misterul, nu poate fi de fapt decât un moment *relativ* în destinul creator al omului. A te fixa definitiv asupra unui anumit stil, înseamnă a-l substitui de fapt revelației absolute. În manierism, pe cât de rafinat, pe atât de steril, a alunecat fără a se mai reculege, la un moment dat, vechiul egiptean sau spiritul bizantin. Unei „matrice stilistice” i se poate acorda, sub unghiul destinului creator, un drept de existență atita timp, cât ea posedă încă posibilități imanente de realizat. Din momentul fericit, în care o matrice și-a dat roadele în miinile culegătorilor, ea e de fapt condamnată a face loc alteia sau cel puțin a se remania.

Orice fixare de țărâșul istoric al unui stil contrazice destinul creator al omului. Natural că matricea stilistică a unui popor are nevoie de sute și mii de ani pentru a-și împlini făgăduințele și a se realiza în plăsmuri revelatorii. Matricea stilistică e un potențial inconștient și are o situație privilegiată. Poporul e legat de ea, se definește prin ea, se afirmă prin ea. De aceea nici un popor nu poate avea vreun interes de a-și stinge singur matricea stilistică sau de a se lepăda de ea, cit timp aceasta se găsește încă în stare binecuvîntată. O matrice stilistică, alcătuită din categorii abisale, nu poate fi niciodată fertil înlocuită cu un program *conștient*, elaborat sau împrumutat de-a gata. Un program conștient, oricare ar fi el, e totdeauna inferior unei matrici inconștiente. Un program conștient poate fi rodnic în industrie, dar nu în cultură, iar un program împrumutat de-a gata nu poate să ducă în cultură decît la imitație. A adopta un program conștient de cultură, să zicem vest-europeană, ar însemna pentru noi o crimă împotriva matricii noastre inconștiente, ar fi un act naiv, lipsit de răspundere, și ar avea aceleași șanse ca speranța unei femei de a deveni fertilă printr-o operație de autosterilizare. Natural că matricea stilistică a unui popor, fiind constituită dintr-un complex de categorii abisale, e și ea supusă unei remanieri sau contaminării cu alte matrici¹.

Destinul creator al omului posedă așadar un profil deosebit de complex; în urzeala lui se împletesc ca elemente constitutive, dozate după poruncile unor finalități metafizice: puterea creatoare, imediatul, misterul, categoriile abisale. Orice fixare, asupra unuia sau citorva din aceste aspecte, echivalează cu o trădare a destinului creator și duce într-un fel la un impas. Impasurile destinului creator rezultă totdeauna dintr-un anume purism rău înțeles, căruia poezii, gînditorii, vizionarii și profeții fără mesaj îi cad jertfă din pofta de a simplifica situația umană, și de a suprima prin raționalizare anume tendințe antinomice, resimțite ca o stîngenire în aspirația creatoare. Acești prea lucizi cavaleri, despoiați de mesaj, se pierd cu firea tocmai în fața aspectelor, care fac farmecul înălțător și amar al existenței umane.

¹ Cu aceasta n-am enumerat toate impasurile posibile. Despre impasul, ce rezultă din tabuizarea obiectului și din evaziunea în metaforism, am scris la capitolul despre metaforă. Impasul acesta se caracterizează prin anularea metodică a imediatului, dar totodată și prin restrîngerea interesului „creator” la circumscrierea metaforică, artificial-misterioasă, a imediatului. Actului creator i s-a tăiat saltul în „revelație”.

SINGURALITATEA OMULUI

Filosofia naturalistă a veacurilor din urmă a făcut aproape tot ce i-a stat în putere, spre a degrada poziția omului în univers, spre a-i clătina privilegiile și a-i seculariza destinul. Insistențele, puse în această preocupare de cosmică nivelare și democratizare a ierarhiilor, ne dau impresia că filosofia a resimțit chiar o deosebită satisfacție, de câte ori a găsit vreo nouă pricină sau vreun nou prilej de trivializare a „omenescului“. Filosofia naturalistă a căutat, în orice caz, în fel și chip, să demonstreze că destinul uman nu se desfășoară de loc sub auspicii excepționale, în asemănare cu destinul celorlalte făpturi. Ardoarea și ironia acestei filosofii nu au cruțat nici un atribut, ce părea destinat să singularizeze pe om. Făcându-se abstracție de teologie, care în permanentă defensivă apologetică și sub presiunea unor generale suspiciuni de a fi oricum prea interesată în această chestiune, a apărut cu simpatie optimism, dar din punctul ei de vedere poziția centrală a omului în lume, de abia s-au mai înregistrat în ultimele decenii vreo câteva încercări firave de filosofie spiritualistă preocupate să asigure omului un locșor deosebit față de al celorlalte ființe terestre. Ne înscrăm printre acei puțini gânditori, care cred în destinul și în poziția excepțională a omului. Ceea ce nu însemnează însă că vedem acest destin și această poziție la fel cu gânditorii, la care facem aluzie, și a căror tovarășie ne încintă. Ne place să credem că am scos și până aci în relief unele aspecte, susceptibile de a fi interpretate ca tot atâtea argumente peremptorii în favoarea singularității omului. Gândirea noastră se desfășoară sub suveranitatea unui anume ritm, și nu a sunat încă momentul rodnic, spre a putea lua în dezbatere această problemă sub toate fețele. Dar nu putem nici să sufocăm anume concluzii, care în ordinea de idei atinsă, se desprind aproape de sine din expunerile noastre de până aci. Nu este „existența în mister și pentru revelare“, modul, ale cărui adâncime și amploare le-am pus în conul de lumină al evidenței, tocmai felul specific uman de a exista, spre deosebire de felul tuturor celor-

alte ființe terestre? Nu e destinul creator, cu sacrele sale rădăcin abisale, acea lansare măreață și de intenții revelatorii în „Non imediat“, și pe urmă acele stavili transcendente, ce i se opun ceva specific uman, spre deosebire de particularitățile tuturor celorlalte ființe?

Filosofia naturalistă, mai ales aceea înrolată sub steagurile evoluționismului, și-a luat angajamentul să producă toate dove-zile și să mobilizeze toate mărturiile, ce puteau fi invocate în dezavantajul orgoliului uman, și s-a crezut triumfătoare cînd a izbutit să înmoaie chiar rezistențele apologetice ale teologiei. Teza evoluționistă, devenită loc comun, e prea știută: omul este o simplă „etapă“ în linia evolutivă a vieții, și ca atare despoiată de orice drept de a se socoti deținătorul unei situații excepționale într-o pretinsă ierarhie, zisă naturală. Omului i se acordă, din grația științei, doar epitetul unei relative superiorități de natură graduală, dar nu calitativă, în univers. Sub rezerva surprizelor, ce le ascunde viitorul, omul ar fi, pînă la clipa de față, ființa cea mai complex evoluată pe pămînt. Că omul ar fi într-un fel sau altul *incoronarea de nedepășit* a evoluției, e un gînd straniu, pe care mentalitatea naturalistă, căreia excepționalul îi repungă ca și miraculosul, nu-l poate în nici un chip asimila. În adevăr materia, biologicul, natura nu ne îmbie nici o posibilitate de a interpreta anume fenomene ca simptome ale unui definitivat. În perspectiva logicei naturaliste, evoluția apare fără capăt. Din partea evoluționiștilor nu putem obține nici o fărîmă de mîngiere, că ni s-ar fi hărăzit, o soartă profund și calitativ deosebită de a altor specii, adică altă stea decît aceea care tremură peste orice simplă „etapă“. Nietzsche n-a făcut decît să proiecteze pe linia imaginației o posibilitate, suficient alimentată de teoreticienii evoluționismului, cînd afirma că omul nu e decît o *punte* între „mămuță“ și „supraom“. În concepția nietzscheană despre supraom izbucnește însă tocmai falsa mitologie conținută latent în teoria evoluționistă, așa cum o profesa veacul al XIX-lea. Dar despre aceasta mai la vale. Să amintim și peripeția bergsoniană a evoluționismului. Pe temeiurile unui evoluționism de nuanțe, Bergson a dezvoltat concepția că omul reprezintă pînă în momentul de față, desigur un punct culminant, dar numai al curentului vital, care a optat pentru avantajele *inteligentei*; după aceeași concepție ar exista însă în regnul animal al naturii și un al doilea curent, nu mai puțin important, pe ramificațiile căruia înfloresc mai virtuos virtuțile uimitoare ale *instinctului*

(insectele). Evoluția vitală ar tinde, ramificându-se, spre mai multe culminații. Privită mai de aproape, filosofia aceasta jefuiește pe om chiar și de ultimul prestigiu, ce-i rămăsese: acela de a fi pe piscul unic al evoluției, cel puțin pînă în clipa de față. Bergson pretinde că această culminație umană nu posedă semnificația unei superiorități integrale, ci e foarte unilaterală; prestigiul superiorității umane apare astfel aprig subminat prin concurența, de la egal la egal, ce o fac omului speciile, care excelează prin darurile instinctului. În pofida finețelor și a diferențierilor ce le operează, Bergson suferă într-o privință de cecitate cu care l-a însemnat filosofia naturalistă a timpului său. Pînă la un punct diferențierile sale s-ar putea să fie valabile, dar ele nu depășesc domeniul biologic. În perspectiva naturalismului Bergson nu putea, în adevăr, să sezeze alte diferențe între om și animal, decît cele ce se cască între „inteligentă” și „instinct”. Ori perspectivele naturaliste nu ni se par prea generoase față de cei ce se găsesc în căutarea unor atari deosebiri. Perspectivele naturaliste sunt prea brute, pentru a putea oferi mijloacele necesare și punctele de reper cele mai sigure în vederea soluționării tranșante a problemei, ce ne preocupă. Categoriile naturaliste nu sunt îndeajuns de fine și nici îndeajuns de cuprinzătoare pentru o asemenea întreprindere. În cadrul „naturii” omul este desigur un simplu animal înzestrat unilateral cu cea mai mare inteligență, dar această propoziție ni se pare pentru fondul chestiunii tot atît de irelevantă, ca și cum ai spune că în cadrul naturii și în perspectivele ei o „statuie” e un simplu *bloc de piatră cizelată*. Comparația reliefează suficient păcatul, de care se face vinovată biologia, cînd atacă problema omenescului, acceptînd să privească lucrurile într-o perspectivă prea puțin indicată și iremediabil îngustă. Sub unghi biologic-naturalist problema diferențelor dintre om și animal nu-și poate găsi soluția amplă, ce o comportă. Și e de mirat că tocmai un Bergson nu a știut să-și taie, în ceață, și alte perspective, atunci cînd situația teoretică a veacului l-a invitat să se îndrume spre taina omului. Să vedem ce perspective despică în această privință filosofia expusă în ciclul nostru de lucrări. Cert, animalul ca individ, în care pîlpie o conștiință, există într-un fel vizibil legat de „imediat”. Conștiința animalică nu părăsește făgașurile și contururile concretului. Tot ce, în comportarea animalică, pare orientare dincolo de imediat, se datorește întocmirilor finaliste ale vieții, ca atare, și se integrează într-un soi de creație anonimă, ce pulsează în „specie”. Avem pe urmă

latitudinea de a presupune, fără riscul de a ne înșela prea tare, că lumea, în care există animalul-individ, înțeles ca un centru de conștiință, e organizată, ca și lumea omului, potrivit unor cadre funcționale (potrivit unui anume a priori), care variază poate de la specie la specie. Sub acest unghi inteligența umană nu prezintă probabil decît însușiri de mai accentuată complexitate; va să zică o deosebire *graduală*. Animalul e însă cu desăvîrșire străin de „existența în mister și pentru revelare“, și de dimensiunile și complicațiile vieții, ce rezultă din acest mod de existență. Existența întru mister și revelare este un mod eminamente uman. Specific uman va fi prin urmare și tot alaiul imens de consecințe, ce se desprind din acest mod, adică destinul creator al omului, impulsurile, aparatura și îngrădirile acestuia. Dacă animalul produce uneori, fie unelte, fie lăcașuri, fie organizații, actele sale nu izvorăsc din existența conștientă întru mister și revelare. Aceste acte nu sunt „crea-toare“; ele se degajează stereotip din grija de securitate a animalului, și mai ales a speciei, în lumea sa. Existența întru imediat și pentru securitate este desigur un mod, pe care nu-l depășește conștiința nici unui singur animal. Nici a animalelor inferioare, nici a celor mult lăudate pentru superioritatea, fie a inteligenței, fie a instinctelor lor. Cît de cu totul altfel e omul! Omul e capturat de un destin creator, într-un sens cu adevărat minunat; omul e în stare pentru acest destin să renunțe cîteodată chiar pînă la autonimicire la avantajele echilibrului și la bucuriile securității. Ceea ce se întîmplă să producă animalul, ca de exemplu lăcașuri, organizații, poate să fie judecat în înțeles exclusiv sub unghiul necesităților vitale. Aceste produse corectează sau compensează neajunsurile mediului, și asigură animalului existența în acest mediu, care în atîtea privințe răspunde insuficient exigențelor; aceste produse n-au nici caracter metaforic-revelatoriu, nici aspecte stilistice; ele nu sunt „creații“ cu adevărat; ele nu constituiesc niciodată o lume aparte și nu cer să fie judecate după norme imanente lor, cum e cazul creațiilor de cultură ale omului, fără deosebire. Creațiile de cultură sunt și pot fi judecate după norme imanente, după norme ale căror temeieri sunt întretesute, într-un fel, chiar în destinul creator al omului, și în angrenajul acestuia. Rostind această propoziție, ne referim la *categoriile abisale* ale omului, adică la acele categorii profunde ale inconștientului, care alcătuiesc „matricea stilistică“. Dacă se poate imagina că animalul se găsește în posesia unei cunoașteri

imEDIATE, ne este desigur îngăduit să-i atribuim și anume funcții de organizare a lumii sale, adică un soi de „categorii intelectuale“. După toate semnele și experiențele *nu* putem însă atribui animalului *categorii abisale*. Structura psihică a animalului, cognitiv și plăsmuitor, nu e alcătuită din îndoite garnituri categoriale, etajate, ci în cazul cel mai bun dintr-un singur rind și anume din categorii ale cunoașterii concrete. Animalul produce neapărat, și el, unelte și forme, dar aceste forme n-au la baza lor generatoare o matrice de categorii abisale, ci necesități vitale și sunt construite sub porunca repetiției, stereotip, prin instinct; ele sunt permanent aceleași. Animalul nu produce pentru a revela un mister, ci pur și simplu pentru a-și asigura existența sa și a speciei. Se poate așadar afirma că animalul, ca specie, poate fi într-o măsură *autor* de „civilizație“. Cercetătorii traiului complicat al furnicilor și al albinelor ne pun desigur în uimire cu amănuntele surprinzătoare scoase la iveală. Totuși această civilizație animală se deosebește în multe privințe de civilizația umană. Organizația de stat a furnicilor sau a albinelor este miraculoasă, dar cînd o examinăm mai de aproape remarcăm că ele implică temeuri mai puțin complexe, decît organizațiile umane analoage. Organizația de stat la furnici și la albine este doar expresia existenței prudente întru imediat, o emanație a necesităților vitale și a griiei de securitate pentru colectivitate. În ordinea umană, organizația de stat și structurile ei depășesc întrucîtva această finalitate, și se resimt, cel puțin indirect, de destinul creator, dincolo de simplele necesități de conservare ale omului, dincolo de criteriile securității. Statul uman, ca și toate produsele de civilizație, poartă în chip secund pecetea unor categorii abisale, un stigmat stilistic. De aceea forma organizației de stat a omului e așa de variată, și așa de schimbăcioasă în cursul istoriei: ea e, prin reflex, dictată de „matricea stilistică“ a grupului uman, căruia îi aparține. Civilizația animală este spre deosebire de cea umană „astilistică“, și „atemporală“, adică nonistorică, adică noncreate. Omul, spre deosebire de animal, nu există numai întru imediat și pentru securitate, ci și în alt orizont: întru mister și revelare. Omul, și numai el, are în consecință un destin creator, care-i modifică și-i dezaxează chiar și legile biologice. Semnificația și implicațiile acestui destin, pe plan ontologic, psihologic și metafizic, le-am expus în alte capitole, ceea ce ne-ar dispensa de o revenire. Totuși repetăm: omul, pentru a deveni „om“, a îndurat în afară de *mutațiunea structurilor biolo-*

gice și o mutațiune ontologică. În el se declară, printr-o izbucnire biologic *inexplicabilă*, un nou mod de a exista, *unic* în univers, existența în orizontul misterului și pentru revelare. Acest mod diferențiază pe om radical de tot restul lumii animale. Sub ungh metafizic ar fi de adăogat: omul „creează” spre a revela un mister; actul său creator depășește imediatul, e însă limitat prin „frinele transcendente”. Iată aspecte metafizice, ce nu pot fi în nici un caz atribuite animalului, care produce cel mult pentru a corecta sau a compensa neajunsurile mediului, în măsura cerută de nevoile conservării sale.

Animalul e deplin caracterizat prin următoarele:

1. El există exclusiv întru imediat și pentru securitate.
2. El cunoaște în felul său lumea sa concretă.
3. Animalului i se pot atribui anume categorii cognitive în sens funcțional.
4. Animalul poate fi producător de civilizație, dar astilistică, stereotipă, atemporală.

Spre deosebire de animal, omul se caracterizează prin următoarele:

1. Omul nu există exclusiv întru imediat și securitate, ci și în orizontul misterului și pentru revelare.
2. Omul e înzestrat cu un destin creator de cultură (metaforică și stilistică).
3. Omul e înzestrat nu numai cu categorii cognitive ca animalul, ci și cu categorii abisale.
4. Omul are posibilitatea nu numai de a „produce”, ci și de a „crea” o civilizație, de aspect stilistic și istoric variabilă.

Să admitem că speciile ființelor terestre s-au ivit în adevăr pe rînd, pe cale evolutivă, și *îndeobște prin mutațiuni biologice*. Făcînd o concesie felului mitic de a exprima faptele, rezultatele la care am ajuns sunt susceptibile de a fi formulate și astfel: animalul și omul sunt, ca „specii”, *obiecte* ale unor acte creatoare (mutațiunile biologice), dar omul singur este și *subiect creator* (datorită unei mutațiuni ontologice). O dată cu omul a apărut deci în cadrul naturii ceva radical nou. O dată cu omul s-a ivit în cosmos „subiectul creator”, în accepția deplină a termenului. Ori aceasta ar putea să însemneze că omul încetează de a fi obiect sau material în vederea unei noi creații biologice. Împrejurarea că omul a devenit om, adică subiect creator, datorită unei hotărîtoare mutațiuni ontologice, ar putea desigur să aibă tocmai semnificația că în om s-a *finalizat* evoluția, care procedează prin

mutațiuni biologice, și că dincolo de el nu mai e posibilă o nouă specie biologică, superioară lui. Acestei propoziții i s-ar putea da și o formă întrebătoare, prin ceea ce s-ar deschide cel puțin o problemă, care merită nu numai să fie pusă, dar care cheamă și toate eforturile gândirii. Oricum, concepția biologică a lui Nietzsche despre supraom, ca o posibilitate evolutivă viitoare, a fost prea grăbit clădită, fără a se ține seama de *singularitatea calitativă* a omului și de poziția sa excepțională în natură. Dacă omul ar fi simplu obiect, puncte, sau material, în vederea unei noi creații biologice (supraomul), nu pricepem de ce omul se manifestă în cel mai plin înțeles al cuvintului, și cu toată vigoarea imaginabilă, ca un subiect cu destin creator, luând asupra sa tragice și mărețe riscuri și renunțând chiar la echilibrul și securitatea firească. Faptul că omul este un asemenea subiect ni se pare mai curînd un argument că în om evoluția biologică s-a *finalizat*. Nici un nou tip biologic superior nu poate să se desprindă din om. Omul e un capăt: în el potențele mutațiunilor biologice s-au stins, fiindcă s-au realizat în întregime, și fiindcă în el s-a declarat pe deasupra și o decisivă *mutațiune ontologică*, față de care toate speciile celelalte au rămas pe dinafară. Acestei concepții despre om avem latitudinea de a-i da și o formulare, să zicem, vecină cu mitul. Marele Anonim nu ar fi îngăduit omului să-și irosească atît de darnic puterile într-un destin creator și pe drumuri atît de primejdioase, dacă el, Marele Anonim, ar intenționa să utilizeze pe om numai ca temei, ca treaptă, ca etapă, pentru o nouă creatură biologică superioară. O asemenea risipă de energie și o asemenea abatere de la planul suprem ar fi intolerabile și de neconceput.

Cu aceasta am intrat însă iarăși în zone liminare și chiar în cețoase regiuni de dincolo, adică în ținuturile de mare densitate ale misterului, unde gîndul nu se mai poate mișca decît îmbrăcîndu-se în tăceri rituale. Pasul se curmă de la sine. Dar dacă ne oprim, nu e din condescendență față de avertismentele neîncetătoare ale științei, cît dintr-un simțămînt de sfială, pe care ni-l comunică însuși peisajul transcendent, între contururile căruia, nevăzute sau prezente, am înaintat ca în divine falduri. Satisfacția cea mai înaltă, ce o dau explorările filosofice, este tocmai aceea prilejuită de clipele clareobscur ale unui tărîm de dincolo. Se povestește că poetul, care pe vremuri descriesese iadul și alte

tărîmuri mărginașe, umblînd pe străzile cetății sale, era arătat cu degetul din partea trecătorilor: „Iată omul care a fost în iad“. Desigur că poetul nu dăduse pe acolo decît în imaginație. Dar niciodată el nu și-a luat osteneala să producă dovezile unui alibi, spre a dezminți degetele arătătoare ale străzii. Tîlcul acestei reticențe este poate tocmai acela că într-un anume fel, numai lui însuși știut și de necomunicat, poetul umblase totuși prin tărîmurile oprite.

CUPRINSUL

<i>Cuvînt înainte</i>	V
<i>Notă asupra ediției</i>	XI

ORIZONT ȘI STIL

Fenomenul stilului și metodologia	3
Celălalt tărîm	14
Despre personanță	29
Cultură și spațiu	33
Între peisaj și orizont inconștient	43
Orizonturi temporale	51
Teoria dubletelor	62
Accentul axiologic	67
Atitudinea anabasică și catabasică	82
Năzuința formativă	87
Matricea stilistică	105

SPAȚIUL MIORITIC

<u>Spațiul mioritic</u>	119
Spiritualități bipolare	132
Transcendental care coboară	155
Perspectiva sofianică	162
Despre asimilare	182
Pitoresc și revelație	189
Duh și ornamentică	204
Despre dor	218
Intermezzo	223
Evoluție și involuție	225
Influențe modelatoare și catalitice	240
Apriorism românesc	255

GENEZA METAFOREI ȘI SENSUL CULTURII

Cultură minoră și cultură majoră	261
+ <u>Geneza metaforei</u>	<u>275</u>
- Despre mituri	290
. Aspectele fundamentale ale creației culturale	309
<u>Categoriile abisale</u>	<u>327</u>
Concepte fundamentale în știința artei	343
Cosmos și cosmoide	349
Sub specia stilului	360
Semnificația metafizică a culturii	364
Impasurile destinului creator	379
X Singularitatea omului	389

IN EDITURA PENTRU LITERATURĂ UNIVERSALĂ

au apărut :

R. M. ALBÈRÈS

Istoria romanului modern

•

RADU ENESCU

Franz Kafka

•

ROGER GARAUDY

Despre un realism nețărmurit

•

NICOLAE IORGA

*Istoria literaturilor romanice
în dezvoltarea și legăturile lor*

— 3 vol. —

•

ION ZAMFIRESCU

Istoria universală a teatrului

— vol. III —

IN EDITURA PENTRU LITERATURĂ UNIVERSALĂ

vor apărea :

SORIN ALEXANDRESCU

William Faulkner

•

ȘTEFAN BITAN

Serghei Esenin

•

A. M. FRENKIAN

*Înțelesul tragediei umane
la Eschil, Sofocle și Euripide*

•

HUGO FRIEDRICH

Structura liricii moderne

•

PLATON

Lysis

